

EXCLUSIF !...

L'EMPIRE CONTRE ATTAQUE

(LA GUERRE DES ÉTOILES n° 2)

JOHN CARPENTER
le cinéaste de l'effroi

STAR TREK
le film de gene roddenberry

TOUTE L'ACTUALITE DU CINEMA FANTASTIQUE

LE DERNIER TOLKIEN

Les Silmarils sont des joyaux magiques qui rendent fous ceux qui les possèdent. Pour eux, des hommes, des elfes et des monstres vont se livrer à un des plus grands carnages de la préhistoire de l'humanité.

Deux volumes.



DES LIVRES AU PRIX D'UN MAGAZINE.

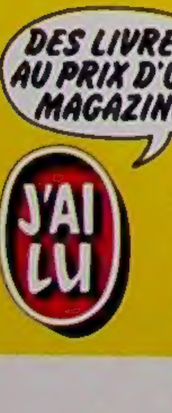
J'AI LU

GRAND PRIX DE LA SCIENCE-FICTION FRANCAISE 1980

Une planète des bas-fonds de la galaxie s'abandonne à une torpeur boueuse. Un jour, l'Inconnu se manifeste: voix sans visage, images érotiques, cauchemars. La réalité vacille.







UN MAGAZINE DE L'ACTUALITÉ

Notre désir d'orienter, à présent, L'Ecran Fantastique dans une nouvelle direction semble correspondre aux vœux d'une majorité de nos lecteurs, si l'on en croit l'abondant courrier que nous avons reçu.

Afin que la revue puisse se transformer en magazine de documentation et de réflexion sur l'actualité, il convenait de modifier nos structures.

C'est désormais chose faite : dans son format actuel, adapté à cette mutation, L'Ecran Fantastique sera publié bimestriellement. Ce numéro « 13 », caractéristique de cette évolution, comprend principalement :

- *un reportage effectué sur le tournage de L'EMPIRE CONTRE-ATTAQUE (l'heureuse suite de* La guerre des étoiles*, qui fut le champion du Box-Office cinématographique mondial) ;*
- *une étude de l'œuvre passionnante du jeune réalisateur américain John CARPENTER (dont* Fog *confirme les talents, révélés pour la première fois au public parisien par* Dark Star*, au Festival de Paris 75) ;*
- *la première partie d'un dossier détaillé consacré à STAR TREK. Grâce à la magie de ses effets spéciaux et à son univers d'une poésie surprenante, ce film de Robert Wise nous offre les plus fascinantes images à ce jour du cinéma de science-fiction.*

Nous espérons que ce premier numéro de L'Ecran Fantastique « Magazine » répondra à votre attente, et nous vous donnons rendez-vous en septembre !

Illustrations : Nous remercions tout particulièrement pour la documentation mise à notre disposition les services de presse de : Artistes Associés, Avco Embassy, Cinema International Corporation, Coline Distribution, Emi, Charles Fries Productions Inc., Planfilm, Lucasfilm, S.N.D., 20th Century Fox, Warner-Columbia, ainsi que MM. Jean-Marc Lofficier, Salvador Sainz, Daniel Bouteiller.

Notre couverture :
L'EMPIRE CONTRE ATTAQUE
(20th Century Fox)

LES ACTUALITÉS

L'EMPIRE CONTRE ATTAQUE — page 4
En avant-première, reportage exclusif sur le tournage du grand film de science-fiction de la rentrée.
Entretiens avec Irvin Kershner, Nick Allder, Gary Kurtz, Peter Suchitzky.

JOHN CARPENTER — 26
Au-delà des brumes de l'effroi,
Le renouveau du « shocker » américain,
Entretien avec John Carpenter

STAR TREK — 42
Après « La Guerre des Etoiles » et « Rencontres du 3e type », l'évolution déterminante du cinéma de science-fiction
Historique et genèse du film de Robert Wise
Entretien avec Robert Wise

Horrorscope — 54
Les films de demain • Echos de tournage

LES FILMS

Sur nos écrans : — 62
Chroniques martiennes • Inferno • La maladie de Hambourg (entretien avec Peter Fleischmann) • 1941 • Morsures • La mort en direct • Terreur sur la ligne •

Films sortis de janvier à mars — 72

Tableau critique — 75

LA CHRONIQUE

Lettres fantastiques — 78

Panorama de la SF — 79

SF : Nouveautés made in USA — 79

Courrier des lecteurs (p. 3 et 61) • Cinéflash (p. 77)

Magazine bimestriel de cinéma
Média Presse Edition
92, Champs-Elysées, 75008 Paris
(Tél. : 562.03.95)

Directeur de la publication : Alain Cohen.
Direction rédactionnelle : Alain Schlockoff.
Secrétaire de rédaction : Dominique Abonyi.
Comité de rédaction : Dominique Abonyi, Bertrand Borie, Christophe Gans, Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier, Alain Schlockoff, Robert Schlockoff.
Correspondants à l'étranger : Alan Jones (G.-B.), Danny De Laet (Belgique), Salvador Sainz (Espagne) Jean-Marc Lofficier, Randy Apfelbaum (USA)
Collaborateurs : Marthe Cascella, Alain Gauthier, Marianne Leconte, Jean-Claude Michel, Gilles Polinien, Frédéric-Albert Lévy, Gilles Gressard, Philippe Ross.
Maquette : Pierre Chapelot.

Publicité : Publi-Ciné
92, Champs-Elysées, 75008 Paris (Tél. : 562.75.68)

Abonnements : Média Presse Edition
92 Champs-Elysées, 75008 Paris
Tarifs : 6 numéros : 72 F (étranger : 80 F)
(voir bulletin d'abonnement page 80)

Commission paritaire : n° 55 957
Printed in France

Ce numéro a été tiré à 15 000 exemplaires.

Courrier

Habitant une petite ville, je dois dire que la lecture de l'E.F. m'a ouvert tout un horizon cinématographique dont j'ignorais l'ampleur jusque-là. Je possède les douze premiers numéros : votre revue est en effet proche de la perfection (et je peux vous garantir que j'ai bien pesé mes mots !). J'ai particulièrement apprécié le dossier sur **L'invasion des profanateurs de sépulture**, dont l'analyse est un modèle du genre. Côté négatif, une seule chose (mais de taille) : les 30 pages consacrées au plus mauvais film de SF qu'il m'ait été donné de voir, je veux bien entendu parler de **Starcrash**. Résidant à l'Est de la France, j'ai la chance de pouvoir capter notamment Télé Luxembourg, où le feuilleton « **Star Trek** » est passé plusieurs fois dans son intégralité. Cette série se situe très nettement au-dessus de la moyenne (surtout grâce à ses trois interprètes principaux et ses scénarios — presque — toujours intéressants). Son prochain passage sur TF1 promet bien des joies aux télespectateurs trop sevrés de bonne SF télévisée.

Jacques Schiavetto,
Freyning-Merlebach.

Les sujets abordés dans l'E.F. sont passionnants et traités avec amour. Car c'est là ce qui vous distingue de ces revues pédantes qui sous couvert d'un intellectualisme bon teint, prétendent disséquer le cinéma à la lueur froide d'un verbiage « psycho-socio-politique » des plus exacerbant. Loin du discours sophistiqué, vous décrivez avec une ferveur communicative, un plaisir évident, une verve sincère, le Cinéma Fantastique. Que l'on me permette de distinguer tout particulièrement Pierre Gires, pour l'érudition dont il fait preuve. J'ajoute qu'il ne boude pas son plaisir, qualité infiniment sympathique et si rare de nos jours alors qu'une pléthore d'écrivassiers aime à se complaindre dans un masochisme artistique ou culturel. Je regrette de ne pas le lire plus souvent.
J'estime également qu'une revue qui nourrirait un mépris trop affiché envers des œuvres littéraires ou cinématographiques ayant suscité l'adhésion enthousiaste du plus grand nombre se heurterait à l'incompréhension puis au désaveu légitime de ses lecteurs à l'encontre de critiques plus soucieux de cultiver des prérogatives élitistes et antidémagogiques que de répondre avec honnêteté à l'attente des amateurs. Pour conclure, je voudrais louer deux aspects, parmi bien d'autres, de votre revue. En premier lieu, la rubrique Hororscope : consulter la liste des films en préparation c'est à l'évidence se persuader de la vigueur qui anime actuellement le cinéma fantastique. Enfin, quelle heureuse surprise de trouver sous la plume qualifiée de Bertrand Borie, un hommage rendu à la musique de films !

Bruno Baba-Aissa,
Garches.

Souvent les auteurs des dossiers dans l'E.F., dans leur enthousiasme sans doute, oublient de porter un regard critique sur les films mentionnés : un peu de relativisme s'impose pour parler de « l'Âge d'Or ». La rubrique Horrorscope est par contre essentielle : c'est le symbole d'un cinéma en plein fonctionnement et la promesse de réjouissances cinématographiques futures. Si à la télévision, comme le remarque Pierre Gires dans le dernier numéro, le fantastique est un laissé pour compte, on peut dire aussi que la distribution des films fantastiques au cinéma est plus que réduite ; surtout s'il ne s'agit pas de films produits par de grandes compagnies. L'existence de ce monopole, ainsi que celle de la censure, qui existe, quoiqu'on en dise, font que l'amateur se sent frustré. Il est également important de faire le point, soit sur un réalisateur, un film ou un courant cinématographique, qu'en tant que l'actualité le commande. En quelque sorte, l'actualité doit servir de prétexte à retrouver le passé. Ainsi, le dossier sur le feuilleton « **Star Trek** » était le bienvenu, précédant la sortie du film. Enfin, y aurait-il des obstacles matériels pour que vous puissiez devenir bimestriel ?

Eric Chataigner,
Mérignac

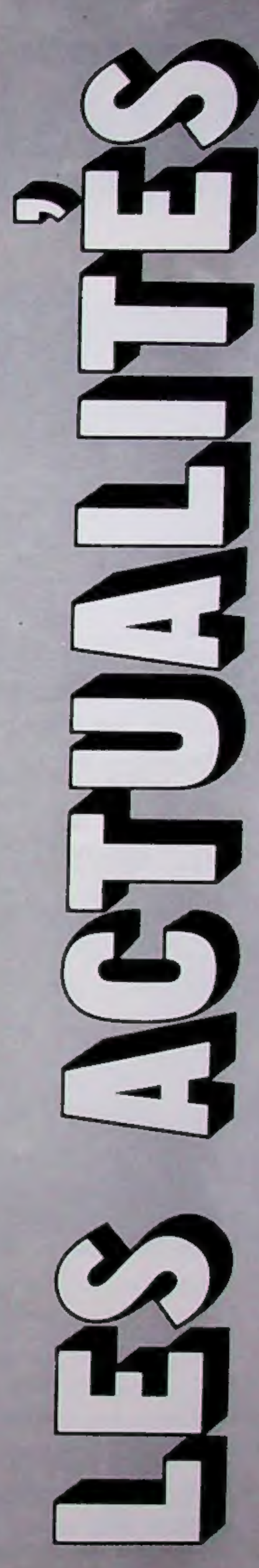
suite page 61



© Universal 1980

Remise de la Licorne 79 à John Badham, aux studios d'Universal city.

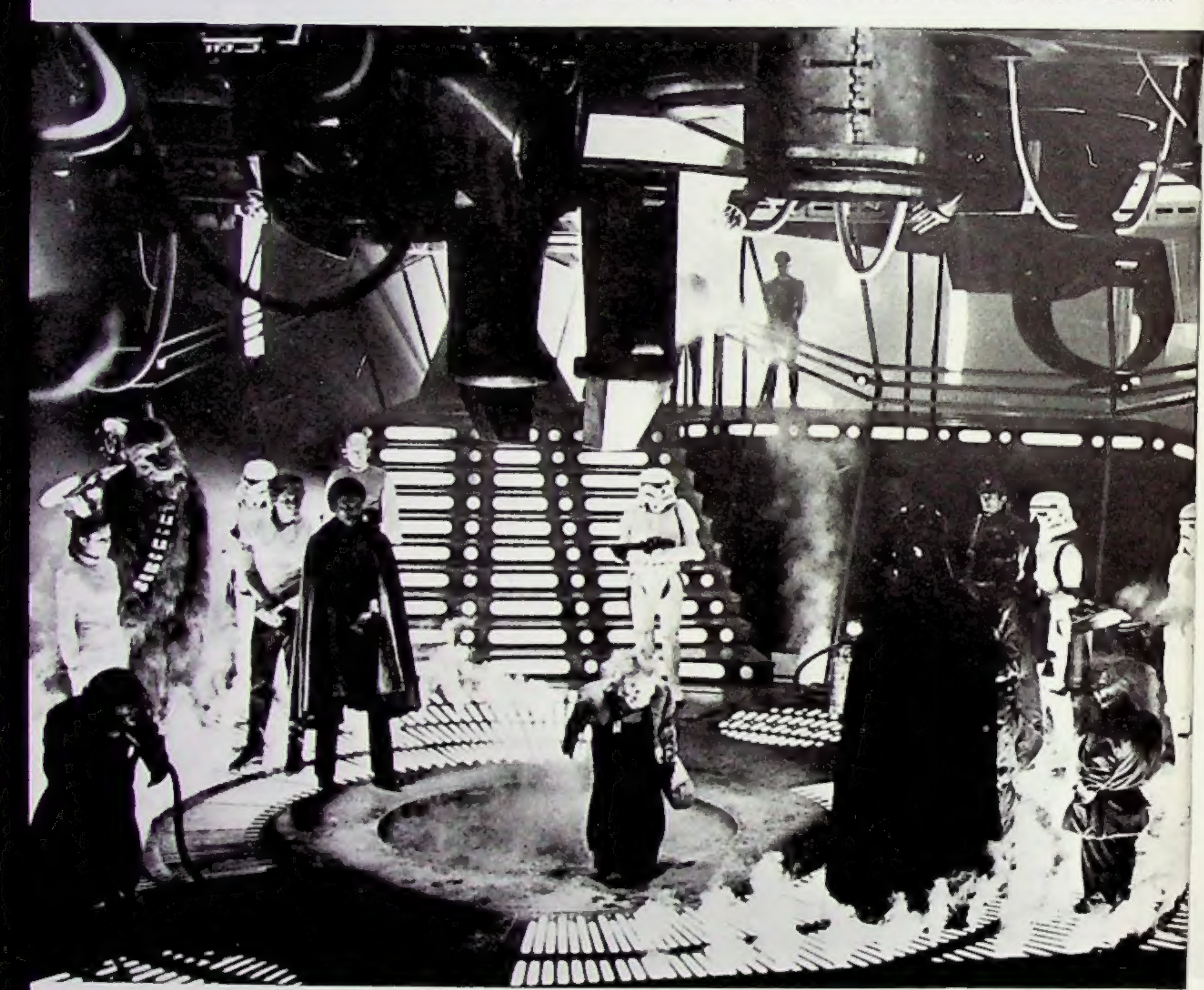
C'est le 25 février dernier que fut remise officiellement, aux Studios Universal, la Licorne d'Or du 9e Festival International de Paris à John Badham, auteur du nouveau DRACULA.
(de dte. à gche. : le producteur Walter Mirish, le réalisateur John Badham, notre correspondant à Hollywood Jean-Marc Lofficier, John Mirish.)



Le retour à la guerre des étoiles :

L'EMPIRE

Transposée dans le space-opera', la lutte éternelle entre le Mal (Darth Vader)...



« C'est une époque de guerre civile.
A bord de vaisseaux spatiaux opérant à partir d'une base inconnue les Rebelles ont remporté leur première victoire sur l'abominable Empire Galactique. »

Reportage de Robert Schlockoff et Bertrand Borie.

CONTRE-ATTAQUE

... et le Bien (la princesse Leia et ses compagnons).



C'est sur ces premiers mots que les spectateurs du monde entier découvrirent voici trois ans, et avec émerveillement, la fabuleuse saga imaginée par George Lucas. Et tandis que résonnaient les trompettes et clairons du London Symphony Orchestra, sous la direction de John Williams, les mots disparaissaient, comme emportés par l'infini de cet univers galactique nouveau.

La guerre des étoiles fut un triomphe, un triomphe que personne n'aurait soupçonné, ni ses auteurs, George Lucas et son producteur Gary Kurtz, ni même les amateurs de science-fiction, qui savaient qu'un chef-d'œuvre comme **2001** n'avait

pas — du moins en son temps — très bien marché. Mais les temps ont changé. La « Star Wars mania » ne s'est jamais éteinte, en France comme aux Etats-Unis (où le film est ressorti trois fois). Aujourd'hui, les fans attendent avec impatience le second volet d'une aventure conçue en douze épisodes.

L'Empire contre attaque se doit de ne pas décevoir : son public attend même l'impossible — qu'il surpasse **Star Wars** n° 1 ! Nous sommes donc allés spécialement sur place, assister à la confection de cette nouvelle superproduction, et avons interrogé les principaux responsables, qui, avec la bénédiction de George Lucas, ont conçu, réalisé et perfectionné **The Empire** : Irvin Kershner, le réalisateur, Gary Kurtz, Nick Allder, responsable avec Brian Johnson des effets spéciaux, et Peter Suschitzky, directeur de la photographie. La rencontre avec ces quatre magiciens, la vision des décors d'un luxe inoui et celle des premières images nous confirment que le pari est gagné : **L'Empire contre attaque** semble prendre les proportions d'un film en tous points supérieur à son prédécesseur !



Chevauchée fantastique pour Luke Skywalker.

entretien avec IRVIN KERSHNER réalisateur

Nos premiers pas vont nous conduire à Soho Square (Londres), plus précisément dans les bureaux de la 20th Century Fox, qui distribuera dans le monde entier **L'Empire contre attaque.** *A ce sujet, nous en profiterons pour remercier les personnes de la Fox dont l'amabilité et l'effort de coopération nous ont permis de mener à bien ces entretiens — en particulier Stanley Bielecki.*
Irvin Kershner est loin d'être un nouveau-venu dans la profession cinématographique. Il a signé des œuvres aussi diverses que **La revanche d'un homme nommé cheval** *et* **Raid à Entebbé.** *Par ailleurs, nous gardons encore en mémoire les images captivantes des* **Yeux de Laura Mars** *qui furent, en quelque sorte, ses premiers pas dans le Fantastique.*
C'est cet éclectisme qui fait tourner à Kershner aussi bien des documentaires sur les pays du Moyen-Orient, que des drames psychologiques pour la télévision américaine. Peintre à ses heures, il a su conserver un goût pour les images avant tout.
Interrogé auparavant sur la saga **Star Wars,** *Irvin Kershner avait répondu : « Si vous avez entendu, comme moi, dans un village syrien ou iranien, un conteur parler d'une histoire où l'action prend une grande place, vous savez à quel point sa voix s'accélère d'enthousiasme au fur et à mesure du déroulement de son récit. Car, il s'agit là des films de la vie et de la mort, parlant de héros et de gens dotés de grands pouvoirs, des films dont nous avons grand besoin, des films d'action. »*
Irvin Kershner déclarera à la fin de notre entretien qu'il n'est pas un « beau parleur » et que cet interview est l'une des premières et des dernières qu'il accordera sur ce film. En ce sens, elle revêt un caractère particulier, d'autant plus que nous nous trouvons en face d'un homme d'un humour et d'une courtoisie rares...

• *Pourriez-vous nous rappeler les points essentiels de votre carrière ?*
• Disons que pendant toute une période j'ai peu travaillé, car je voulais choisir mes films, je voulais qu'ils changent de sujet. Et puis, depuis quatre ans, j'ai décidé de travailler davantage. C'est alors que j'ai réalisé coup sur coup des films comme **Spies**, avec Donald Sutherland et Elliott Gould, **La revanche d'un homme nommé cheval**, et **Raid sur Entebbé**, film tourné assez rapidement pour la télévision et le cinéma. Et enfin il y a eu **Les yeux de Laura Mars**, que je terminais quand George Lucas est venu me proposer un film de science-fiction. Je lui ai répondu : « pourquoi pas ? » C'était **The Empire Strikes Back.** Les croquis étaient terminés, ils me voulaient pour faire le film et participer à l'élaboration définitive du scénario... Comme j'avais aimé le premier, qui était plus un conte de fées qu'un film de pure S.F., je leur ai demandé un temps de réflexion, puis j'ai accepté.

• *Y avait-il un rapport avec le fait que ayez travaillé avec John Carpenter pour* **Les yeux de Laura Mars** *?*
• Je ne l'ai jamais rencontré. J'avais une première fois refusé son script, parce qu'il n'était pas crédible. J'aime le fantastique, mais je pense que les motivations doivent être crédibles. Ils l'ont réécrit. Il y a eu jusqu'à cinq scénaristes et finalement je l'ai accepté. Non, j'ai connu George quand j'ai enseigné à l'Université de Californie-Sud diverses matières qui avaient toutes un rapport avec le cinéma. George m'a dit qu'il voulait un réalisateur connaissant bien les aspects techniques, le montage, le maniement de la caméra : il voulait que son film aille plus loin que le précédent. Il voulait quelqu'un qui ne soit pas trop « Hollywood » ; qui fasse des films différents. C'est pourquoi il avait beaucoup aimé **Raid sur Entebbé** et **La revanche d'un homme nommé cheval**.

• *Quelle était donc votre formation sur le plan technique ?*
• J'avais fait des documentaires pendant très longtemps pour le US Information Service et le Moyen-Orient. Je voyageais partout (Grèce, Iran, Syrie), et je faisais mes films dans le langage du pays où je tournais. J'avais suivi l'enseignement de Slaco Vorkebitch, un grand artiste que nous admirions tous — il est mort récemment —, spécialiste du montage, mais aussi de certains trucages, ou des séquences de rêves dans les films des années 30, 40 et même 50. Un homme très astucieux : dans **The Good Earth**, par exemple, avec Paul Muni, il avait eu à donner l'illusion d'un nuage de sauterelles ; il l'avait réalisé tout simplement par superposition, avec une plaque de verre... C'était remarquable comme résultat...

• *Et cette expérience vous préparait aux effets spéciaux d'un film comme* **The Empire** *?*
• Ce n'était pas à proprement parler des effets spéciaux, car ceux-ci sont avant tout une question de technique. Tout le monde peut apprendre la technique, dont l'essentiel se réduit finalement à peu de choses. Ce qu'il faut savoir, c'est quoi faire. Penser à l'avance, « voir » ce que vous allez faire, pour prévoir la prise de vue. Ce que j'avais surtout appris, avec lui, c'était le montage, le rythme...

• *Et c'est capital pour un film comme celui-ci...*
• Certes, mais c'est un fait essentiel dans tous les films. Certains films vous entraînent... d'autres sont ennuyeux parce qu'ils manquent de rythme. Il faut être « musicien » pour faire un film, car c'est comme une partition, cela fonctionne avec le temps.

• **The Empire** *a donc été une expérience nouvelle, et sans doute intéressante ?*
• Tout à fait passionnante, d'autant que j'ai commencé à y travailler un an avant le tournage, sur le script, avec les artistes, sur le découpage : toutes les scènes impor-

tantes furent dessinées, modifiées. Quand j'ai commencé le tournage, j'avais des volumes énormes de dessins, auxquels il fallait se conformer. Même les perspectives étaient prévues.

• *Le rôle de Ralph McQuarrie est donc important ?*

• Capital. C'est un génie. Vous lui dites ce que vous voulez, il vous fait un dessin. Cela ne va pas ? Il revient le lendemain avec autre chose, plus élaboré, des couleurs, beaucoup de précision. Vous vous posez le problème de la taille qu'il faudra pour le plateau... Il corrige : vous n'aurez besoin que d'un petit bout de plateau. Le reste, ce sera l'affaire de superpositions. L'essentiel est que vous sachiez ce que vous voulez, et les effets spéciaux, vous les apprenez sur le tas, avec des gens comme lui. Je pense même qu'en tant que réalisateur, ce n'est pas bon de connaître la technique. Cela risque de limiter votre imagination. Un homme comme Kubrick ne connaissait rien, nous en avons parlé lui et moi, en matière d'effets spéciaux quand il a commencé **2001.** Mais il avait de l'imagination, il savait ce qu'il voulait. Après, il

« Ce n'est pas seulement du cinéma-spectacle ; c'est un film qui fait prendre conscience aux jeunes d'un monde intérieur... »

suffisait de s'expliquer avec les techniciens. A l'inverse, je connais des techniciens qui n'ont aucune imagination. Et je crois que George a bien fait de choisir quelqu'un qui n'avait jamais fait de science-fiction, car **The Empire**, c'est plutôt de l'imaginaire, du conte de fées. Dans les films de science-fiction tout est en général propre et neuf. Chez nous, le monde est vieux, usé, on casse les choses, les protagonistes sont parfois très sales. Par ailleurs, je voulais que les effets spéciaux paraissent faciles, naturels, qu'en les voyant, on n'ait pas le sentiment qu'ils avaient pris des mois, quand par exemple une seule scène avait exigé plusieurs plans, superposés. Les plus belles scènes, je ne les ai vues complètes que tardivement. Parfois j'avais des traits sur le sol, marquant l'emplacement des décors, mais sans eux. Puis on passait à ceux-ci, sous forme d'effets spéciaux, et les deux prises de vue étaient ensuite superposées. Les plus belles scènes sont parfois les plus laides à tourner. Par exemple, dans une scène, on voit cinq personnages s'éloigner du Millenium Falcon, reconstitué grandeur nature — une vingtaine de mètres de long. Ils avancent entre deux traits, vous filmez, partout des spots, des gens qui fument. Vous vous dites : « mais qu'est-ce que tout cela ? » Sur l'écran vous aurez une magnifique esplanade, et de chaque côté une cité fabuleuse, pleine de lumières, le Millenium toujours au même endroit, mais le haut altéré par des miniatures, des dessins pour le décorer, des vaisseaux spatiaux qui évoluent dans l'espace. Le résultat final, je le connaissais par les dessins, mais au moment du tournage, il était imprévisible.

• *Un tel film n'est-il pas un peu contraignant pour le réalisateur ?*

• Si, beaucoup, mais en contrepartie, il y a des attraits certains. Il y a des plans où on ne peut pas déplacer la caméra — une chose que j'adore faire — alors que pour d'autres on en a tout le loisir, ou bien, quoique la caméra soit fixe, vous pouvez faire une succession de plans très rapides ; et c'est le montage qui donnera le rythme. C'est le film le plus difficile que j'aie tourné, celui qui m'a demandé le plus d'efforts, travaillant jusqu'à neuf heures dans la journée, à tout vérifier à chaque instant, pour un plan qui dure 6 secondes 1/2 ! A chaque plan, presque, il y a quelque chose de rajouté : fumigènes, éclairages, effets spéciaux... Et la caméra doit toujours être strictement à l'emplacement prévu, pour que la perspective soit bonne, et tel effet réussi. Songez que nous avons tourné environ 500 plans, alors que dans **Star Wars** il y en avait seulement 300.

• *Comment avez-vous collaboré avec George Lucas ?*

• George a conçu et écrit l'histoire de **L'Empire**, qui fut ensuite prise en main par Leigh Brackett, un auteur de SF qui a écrit plusieurs nouvelles et de très bons scénarios. Elle est morte peu de temps après avoir fini la première mouture de **L'Empire**. A cette époque, je travaillais déjà activement à ce film, car il nous fallait une longue période de préparation. Lawrence Kasdan fut alors engagé pour certains remaniements du script. Nous nous sommes rencontrés tous les trois, Larry, George et moi, et avons travaillé pendant de nombreux mois pour effectuer le remaniement du scénario tel que l'aurait fait Leigh Brackett si elle avait été encore vivante. George a beaucoup travaillé à cet égard, puis nous avons stoppé notre travail lorsqu'il nous a semblé que le script correspondait à peu près à ce que nous avions souhaité au départ. Je suis enfin venu en Angleterre organiser tout ça. Lors du tournage, George est venu souvent, restant à chaque fois quelques jours, visionnant les rushes. S'il y avait de gros problèmes, il en discutait avec nous. Gary s'est occupé de tout l'aspect de la production du film. C'est lui qui a tout fait fonctionner, d'une manière toujours calme, en douceur car la production de **Empire** fut très compliquée. Gary connaît tous les aspects de la production, il fut cameraman, monteur comme moi-même d'ailleurs, et il est bon de travailler avec quelqu'un qui ne soit pas seulement un businessman, mais qui connaisse aussi tous les aspects techniques d'un film. La fin fut changée plusieurs fois. D'habitude dans un film je fais tous les changements que je veux moi-même immédiatement. Sur ce film, il eût été difficile d'agir ainsi, car nous étions tant d'éléments différents. George s'occupait des effets spéciaux réalisés ici et en Californie et il était surtout en Californie, mais si j'effectuais un changement ici, cela provoquait forcément un changement là-bas. Les décors sont construits suivant une certaine perspective, il y a tant de choses réunies les unes aux autres qu'il ne nous était pas possible d'effectuer un changement dans le script, aussi je m'attachais de très près à ce qui avait été prévu au départ lors du travail effectué avec Lawrence et George. Et si je devais quand même changer quelque chose à l'histoire il fallait que nous soyons tous d'accord, parce que cela impliquait forcément une dépense d'argent supplémentaire ; donc George savait toujours où nous en étions, même s'il était la plupart du temps aux USA et je dois ajouter qu'il était très sensible à ce que nous faisions, en d'autres termes il nous disait : « J'aime ça, c'est magnifique, ce plan marchera, ce sera formidable, etc... ». Vous voyez, c'est cet état d'esprit où il ne s'agit pas simplement de critiquer, mais d'apprécier, de ressentir le film, même s'il ne participait pas au tournage. Et je pense qu'il a beaucoup apprécié ce film, n'ayant pas à se lever tous les matins et à travailler 10/12 heures par jour, 7 jours par semaine pendant 9 mois (rires).

• *Et ce film vous a beaucoup intéressé ?*

• Oui, parce que ce n'est pas seulement un film d'action, du cinéma-spectacle, c'est un film qui dit quelque chose aux jeunes, qui leur fait prendre conscience d'un monde intérieur, de qualités spirituelles. C'est ce thème enfoui derrière le film. A chaque scène je me posais la question de savoir si mon fils, qui a douze ans, le comprendrait, si cela l'intéresserait, aurait une signification pour lui. C'est trop souvent le problème de la télévision et du cinéma actuels : l'imagination y tient peu de



Irvin Kershner, nouveau diablotin du cinéma fantastique, aux prises avec Chewie et R2D2.

Une équipe harmonieuse (de gche à dte : Irvin Kershner, Gary Kurtz, George Lucas et un collaborateur).



place. On nous y montre le monde de façon réaliste, très conventionnelle. Mais par ailleurs nous ne voulions pas d'un film littéral : nous le voulions dramatique et pas ennuyeux. Qu'il s'agisse avant tout d'un divertissement, d'un émerveillement, mais toujours crédible.
Les critiques et les adultes ne m'intéressent que s'ils possèdent certaines des qualités des enfants, s'ils ne les ont pas perdues, s'ils ont toujours en eux ces notions de scepticisme, d'émerveillement, de plaisir : ne pas s'écrier d'un seul coup « comme c'est beau ! » et à un autre moment « oh, ce n'est pas si terrible que ça ! ». Non, il doit s'agir avant tout d'un *plaisir,* d'un divertissement. Et les enfants ont en eux ces notions-là. Il ne nous est pas facile de les leur enlever, il faut les frapper sur la tête plusieurs fois avant qu'ils ne les perdent, avant que l'enfant ne perde ce sens de l'émerveillement, du divertissement envers des choses simples. Je voulais donc tout faire pour que l'émotion soit omniprésente dans le film, et ne jamais rendre celui-ci stupide. Parce que les motifs des gens doivent être justes, il faut que ce qu'ils

Un souci permanent de crédibilité et l'apparition de créatures nouvelles.

disent et font soit crédible. C'est ce qu'il me fallait garder continuellement à l'esprit. Par exemple, je n'ai pas à rendre crédible des vaisseaux voguant dans l'espace : il me suffit de les montrer ! Mais quand un acteur déclare « Je t'aime », il faut qu'on y croit. S'il affirme vouloir se battre avec toutes les forces qui sont en lui, on doit le penser également... Ainsi, quand un jeune spectateur verra des hommes voler, il ne se posera pas la question de l'authenticité, mais l'acceptera.

• *Que pensez-vous justement de l'attitude de la critique devant de tels films ?*

• Je suis comme tout le monde. Quand un critique dit du bien d'un de mes films, je le trouve très bien... sinon, je le trouve bête ! Non, disons que je ne veux plus faire de films pour la critique. J'ai eu des films encensés par elle, ce qui n'empêchait pas le public d'être partagé, et même sa majeure partie était très indifférente... Faire un film pour les critiques, ce n'est pas faire un film pour les gens, mais pour quelqu'un qui s'efforce de penser comme eux, ce qui est impossible. Je ne peux pas non plus penser pour les millions d'individualités qui forment le public. Ce que je veux, c'est faire plaisir, parler à des gens qui sont liés à moi par des émotions, en particulier, pour **The Empire**, à travers l'enfance...

• *Dans votre carrière, vous avez fait deux « suites » :* ***La revanche de l'homme nommé cheval*** *et* ***The Empire****. N'est-ce pas un problème ?*

• Si. Il est préférable de tourner sur des scénarii complètement originaux, mais il y a encore là des compensations. Dans **La revanche...**, je me suis attaché à montrer ce qui n'avait pas été dit dans le premier, la vie spirituelle des Indiens par exemple, leur humour. Il y avait des tas de choses qui manquaient dans le premier film, que personnellement je n'aime pas. Quand on commence un film, on se sent important, mais dans le cas d'une suite, on est contraint à un peu d'humilité. Finalement, je pense qu'il faut faire abstraction de son ego : je suis un travailleur, un technicien, un artiste. Qu'importe qui est premier ou second au générique. L'important c'est comment faire ce qu'on a à faire, de la meilleure manière possible.

• *Est-ce que de tels films posent des problèmes particuliers pour les comédiens ?*

• J'aime les acteurs de ce film. J'ai essayé de montrer les qualités de chacun d'eux. Malgré les restrictions qu'implique ce genre de film, vous avez la possibilité d'obtenir une part de liberté extrêmement importante pour faire certaines choses. Il faut faire régner une certaine harmonie entre les comédiens, et créer une atmosphère de travail d'équipe. Pour ce film les rapports de travail ont été excellents, malgré un temps de tournage très long, des conditions de travail difficiles — un froid extrême en Norvège, et au contraire une chaleur étouffante sur certains plateaux — parfois dans la fumée, dans la boue, avec des pannes qui à la dernière minute mettaient par terre tout le travail de préparation des comédiens, et toujours faire comprendre à ceux-ci que malgré les apparences, ils sont plus importants que les machines.

• *Vous avez utilisé beaucoup de décors ?*

• Il y en a eu 64, principalement les trois planètes — celle des glaces, celle de la jungle, celle des marécages — et la ville des nuages. La planète de la glace a été filmée en Norvège, car elle est recouverte de glace. La ville des nuages est une cité que dirige Landau, la personne qui avait perdu le Millenium Falcon dans une partie de cartes contre Han Solo, dans le premier film. C'est une ville qui est à elle seule une sorte de planète. En dehors de ces lieux, tous le reste se déroule dans l'espace

• *On a parlé également d'un trou noir, de monstres... Est-ce exact ?*

• Un trou noir ? Non. Par contre il y a pas mal de créatures qui apparaissent dans ce film, ainsi qu'une nouvelle personne, extrêmement importante, que Luke va consulter pour se perfectionner. C'est un grand maître dans la pratique du « Jedi »... Un personnage très particulier, vraiment inattendu

• *Prend-il donc, non pas le rôle, mais la place qu'avait Alec Guiness dans* ***Star Wars*** *en tant que chevalier « jedi » ?*

• Non, car Alec Guiness figure dans l'**Empire**...

• *Il apparaît donc en flash-back ?*

• Non, car il n'y a pas de flash-back dans le film. C'est donc un secret ! (rires)

• *Les relations entre les principaux personnages ont-elles changé ?*

• Oui. Souvenez-vous : dans **Star Wars**, Han Solo était découvert au bout d'une bonne partie du film. Maintenant, il fait partie de la saga, il est devenu l'ami de la princesse et de Luke, qui lui est devenu un leader. C'est comme une histoire qui se poursuit, les personnages changent, évoluent en même temps qu'elle. Luke est donc bien plus puissant, et des surprises en découlent : des crises de personnalité entre les héros, mais plus important encore, les crises provoquées par les forces du Mal. Darth Vader est bien plus important que dans le film précédent.
On en apprend aussi beaucoup plus sur l'Empereur, sur C3 P0 (rires) et Chewie : ce dernier a un caractère, il est parfois frustré parce qu'il n'a pas de « compagne » et se sent donc souvent bien seul... D'une façon générale tous les personnages ont pris de la consistance.

• *Avez-vous collaboré avec John Williams ?*

• Oui, beaucoup. Nous lui avons montré le film et nous avons étudié ensemble les passages où il fallait de la musique, ceux où il n'en fallait pas, avec Gary et George également. La durée des séquences musicales aussi, leur climat. Tout a été vu en commun, sans aucun problème, sans désacords. Je crois que tout le monde avait à cœur de faire ce film, et savait taire son moi. Personne ne venait en dictateur dans son domaine, et moi-même,



... La stalactite humaine !

j'étais un peu comme le chef d'orchestre. J'étais complètement le patron, mais dans un esprit de collaboration, comme tous les autres. Chaque film réclame une méthode de travail. Pour celui-ci, c'était la seule possible. Williams a composé une œuvre majeure, plus de cent minutes de musique, avec beaucoup de thèmes, de violence, de puissance

• *Aimeriez-vous refaire un film de ce type ?*

• Non. En tout cas, pas tout de suite. C'est trop fatigant. Un an et demi de travail presque ininterrompu. Et puis, c'est trop d'un bloc. Après cela, on éprouve le besoin de changer d'air, peut-être d'ailleurs parce que c'est passionnant et qu'on se donne à fond, jusqu'au bout. Mais j'ai été vraiment heureux de le faire : c'est un film pour les enfants et les adultes capables de garder en eux une part d'enfance. C'est un film qui peut apporter une certaine lumière.

• *Avez-vous d'autres projets ?*

• L'un de mes plus chers est l'adaptation d'un scénario que j'avais écrit avant de travailler à l'**Empire** **Lancelot**. Il s'agit d'une adaptation inspirée, bien qu'elle s'en éloigne par certains côtés, du personnage mythique du chevalier Lancelot. L'histoire est celle d'un jeune homme qui revient vers son pays natal après une longue absence, et se transforme en Hun. L'action se déroule au VIe siècle après J.-C. Le personnage de Lancelot n'a en fait jamais existé, à la différence du Roi Arthur, et je voudrais exprimer dans ce film ce qui n'a jamais été dit auparavant, parler de l'antagonisme fondamental qui existait à cette époque entre le sexe et la chrétienté, parler des conceptions de l'amour à l'intérieur d'un film d'action, des responsabilités sociales (faire ou non partie de la communauté)... Je dois ajouter que le thème même de Lancelot est presque celui d'un film de science-fiction, car il s'agit-là d'un véritable mythe...



La bataille de la planète des glaces se prépare : à sa surface... et dans ses entrailles.

entretien avec NICK ALLDER effets spéciaux

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, il existe en Angleterre un certain nombre de « SPFX supervisors » ; les spécialistes du trucage et des effets spéciaux. Si ceux-ci sont relativement peu connus outre-Manche, c'est moins pour une raison de compétence restreinte que du fait du caractère même du cinéma fantastique, anglais, plus discret et plus sobre que son voisin américain (ainsi la Hammer Film, responsable de tant de chefs-d'œuvre du gothique, s'est peu risquée dans le domaine de la science-fiction) mais aussi moins fortuné : c'est pourquoi on assiste en ce moment, et depuis ***2001****, à un va-et-vient constant des capitaux US investis dans des films de SF dont les effets spéciaux sont réalisés en Angleterre. Mais qui sont ces magiciens du cinéma que nous connaissons à peine alors que des noms comme ceux de John Dykstra ou de Doug Trumbull sont sur toutes les lèvres ?*
Nous en avons rencontré un — Nick Allder — qui, avec Brian Johnson forme le « tandem » de l'école moderne des effets spéciaux. Tous deux ont eu pour maître le célèbre Les Bowie et furent responsables des trucages d'un certain nombre de « Hammer-films », avant de s'attaquer, dans les années 70, à des productions comme ***The Legacy*** *ou* ***Rocky horror picture show****, puis* ***Alien*** *et* ***The Empire Strikes Back*** *en attendant bientôt,* ***Dune****.*
C'est dans les studios de Bray que nous avons rencontré Nick Allder qui semble « diriger » littéralement ces studios qu'il connaît et apprécie depuis plus de 20 ans. Ces studios représentent, à cet égard, quelque chose de particulier en Angleterre : ce ne sont pas de véritables monstres comme ceux de Shepperton, ils sont au contraire très petits, et les gens semblent y travailler dans un climat très détendu, amical, voire familial. Bray étant quelque peu éloigné de toutes agglomération et situé en pleine campagne, ses occupants semblent vivre sous un régime semi-communautaire. C'est donc dans ce cadre (qui fut, au siècle dernier, le « Kit-Kat Club », fameux repaire de prostituées !), que Nick Allder nous a entretenu du plaisir qui avait été le sien à travailler sur ***L'empire contre attaque****.*

L'Ecran Fantastique • *Aviez-vous déjà travaillé sur* ***Star Wars****, et comment en êtes-vous venu à* ***The Empire Strikes Back*** *?*
• **Nick Allder** • Au moment de **Star Wars**, Brian Johnson et moi travaillions sur **Space 1999**, et nous étions sous contrat pour deux ans. Je connaissais déjà George Lucas et Gary Kurtz, mais je pense que notre travail pour **Space 1999** et surtout **Alien** a beaucoup compté pour guider leur choix en ce qui concerne **The Empire.** En fait, avec Brian, nous formons une équipe depuis longtemps — nous avons aussi collaboré à **La grande menace** — et pour **The Empire**, cela a été une fois de plus une coopération étroite. Il a commencé à travailler sur **The Empire** avant moi, alors que je terminais **Alien**, et quand je l'ai rejoint, cela lui a permis de se consacrer à la partie qui l'intéressait le plus — le tournage avec les modèles réduits, qui se déroulait aux USA — et de me laisser contrôler la principale équipe de tournage

• *Vous vous partagez donc le travail et les responsabilités...*
• Oui, complètement, et cela donne d'excellents résultats, car nous nous connaissons très bien, nous connaissons nos méthodes, et c'est presque comme si vous preniez une même personne que vous divisez en deux ; Brian s'occupe des miniatures et moi des effets mécaniques, des explosifs, etc. .

• *Et quelle est votre formation ? Avez-vous toujours travaillé avec Brian Johnson ?*
• Non. J'ai commencé très vite, après l'école, dans l'industrie cinématographique, en travaillant pour une toute petite compagnie ; à l'époque, c'était pour des dessins animés, principalement, mais aussi des courts-métrages et des films publicitaires. Cette firme a été rachetée par une autre, Bowie Films, qui ne s'occupait que d'effets spéciaux, et dont le directeur, Les Bowie, est certainement l'un des « pères » des effets spéciaux en Angleterre. Il était d'ailleurs courant de dire qu'il dirigeait une « école » d'effets spéciaux. Tout en travaillant toujours pour l'autre compagnie, j'étais sous le même toit que ses techniciens. C'est ainsi qu'il m'a pour ainsi dire « volé » à l'autre compagnie en me proposant de travailler avec lui. J'ai saisi la perche qui m'était ainsi tendue — cela fait une vingtaine d'années. Puis j'ai participé à certains films de la Hammer comme **Moon Zéro Two, Phantom of the Opera, Captain Clegg,** la série des **Fu-Manchu**...

• *Ce travail pour la Hammer vous intéressait-il beaucoup ?*
• Non, pas tellement, car c'était toujours un peu la même chose : çà et là quelques chauves-souris, un pieu planté dans un cœur, etc. C'était tout ce qui nous était demandé, car ces films n'étaient que des films d'épouvante classiques. Ce n'était pas composite, comme un film du genre d'**Alien**, qui lui a été l'occasion d'un travail passionnant, car c'était totalement nouveau — le choc produit par ce film est d'ailleurs tout à fait révélateur. Une grande partie en est laissée à l'imagination, on ne voit pas vraiment ce qui se passe, et il faut croire que nous avons eu pas mal d'imagination si l'on en juge d'après la peur ressentie devant certaines scènes, par presque tous les spectateurs en même temps (sourires) ; la fin en est une preuve. On ne sait pas, par exemple, si le chat est ou non une réincarnation de la créature, ou si celle-ci n'était pas une femelle — auquel cas elle aurait pu avoir pondu un œuf dans le chat... Toutes les solutions sont possibles, il y a tant de façons différentes d'interpréter le film !

• *Oui. Il a été également dit que la créature devait être bi-sexuelle au départ ; y a-t-il vraiment eu des scènes coupées comme celle où, justement on assiste au viol de Ripley par l'Alien ?*
• Oui, mais il faut dire que les scènes coupées comportaient très peu de plans de la créature, c'étaient plutôt des séquences réellement violentes, bien plus terribles que celle où l'on voit la poitrine éclater ; elles auraient rendu le film horrible, insupportable. Par exemple, on voyait la langue de l'Alien fracasser le crâne des personnages et en ressortir avec le cerveau — j'avais d'ailleurs utilisé à cet effet de vraies cervelles de mouton. Certaines de ces scènes sont décrites dans les livres parus sur le film : ainsi une où l'on découvre Parker assis dans un coin et se tenant la tête d'où s'écoulent des flots de sang. Mais lors d'une avant-première du film, en copie intégrale, à Dallas, des gens se sont évanouis ; on a alors préférer suggérer. Nous ne tenions pas à ce que les gens risquent de quitter la salle pour se précipiter aux toilettes ou aient des crises de nerf comme cela s'est produit à Dallas. Aussi, il nous a fallu quelque peu « adoucir » le film. De plus, il y a le problème de la durée finale du film qu'il nous fallait respecter.

« Je suis un peu comme le capitaine d'un vaisseau, et la navigation est fonction de la qualité de l'équipage »

• *Avez-vous travaillé sur la créature elle-même avec Giger, et les « artistes » tel Mœbius ?*
• Oui, beaucoup avec Giger en particulier, qui était toujours dans les ateliers à me demander ce qu'il était possible de faire. Par exemple, pour les six longs doigts de l'Alien, un gant n'aurait pas donné de bons résultats. Il m'a fallu construire des mains mécaniques, s'ouvrant et se fermant, avec des doigts animés qui pouvaient faire toutes sortes de choses pour les gros plans. L'Alien salivant nous a posé aussi bien des problèmes : on a mis au point des petites pompes qui lui permettaient d'aspirer les liquides. **The Duellists**, le précédent film de Ridley Scott, était déjà un excellent film, mais pour moi **Alien** restera un classique dans l'histoire du cinéma

• *Allez-vous travailler sur **Alien 2** ?*
• Si un second **Alien** est fait, comme on le dit de plus en plus, et si je n'ai pas d'autres engagements, oui, j'aimerais beaucoup travailler sur lui. De même que j'aimerais beaucoup que ce soit Ridley Scott qui le fasse, car je pense que le succès du film, c'est avant tout lui qui en est responsable : c'est un remarquable réalisateur, qui « voit » parfaitement ce qu'il convient de faire. Et c'est très agréable, de surcroît, de travailler avec lui. Nous avons grâce à lui été très intimement mêlés à la réalisation sous tous ses aspects, et pas seulement ce qui concernait notre travail. Dans cette ambiance, cela ne nous gênait pas quand il nous demandait quelque chose et qu'il nous fallait parfois y passer la nuit. Il travaillait très durement sur ce film, insufflant son enthousiasme à toute l'équipe. C'était réellement formidable, passionnant.

• *Pourriez-vous nous parler brièvement de votre collaboration au film **King Salomon's Treasure** ?*
• Dans un festival d'Afrique du Sud, j'avais eu l'occasion de voir des extraits de ce film canadien. Les effets spéciaux étaient vraiment lamentables, le film n'était pas très bon, et ce que j'en avais vu ne m'avait guère plu. J'ai donc essayé, sur la demande du producteur, d'arranger un peu les choses, de refaire certaines scènes en particulier. Ainsi, pour la séquence où l'on voit une éruption volcanique se produire au-dessus d'une ville, il a fallu tout recommencer. Je pensais qu'on aurait pu utiliser des modèles réduits de grande taille pour ce passage, mais en raison des problèmes d'argent, cela n'a pas été possible. J'ai donc fait construire un volcan en studio, réduit naturellement, mais occupant une assez grande place, et j'ai fait poser plusieurs peintures murales autour. Cela ne rendait évidemment pas aussi bien qu'avec des maquettes de maisons. On voyait également apparaître des crabes animés image par image, qui ne donnaient rien à l'écran. Là encore j'ai essayé d'améliorer les choses par l'insertion de plans avec le « travelling matte ». J'ignore, cependant, comment le film a été terminé. Autant que je sache, il n'a jamais été montré en Angleterre

• *Les conditions de travail pour **L'Empire contre attaque** furent-elles satisfaisantes ?*
• Je crois que j'ai eu avec moi une des meilleures équipes d'effets spéciaux qui soient au monde pour ce film. Non seulement nous avons eu tout ce dont nous avions besoin, mais là encore, nous étions tenus au courant de la façon dont avançait le tournage. Les conditions ont donc été elles aussi excellentes, et c'est très important quand on travaille à plusieurs : car je n'ai pas plus fait les effets spéciaux d'**Alien** que ceux de **The Empire** — j'entends, à moi seul. Je suis un peu comme le capitaine d'un vaisseau, et la navigation est fonction de la qualité de l'équipage

• *Et cette équipe, est-ce vous qui l'avez choisie ?*
• C'était presque exactement la même que pour **Alien.** Quand vous avez une équipe de spécialistes comme celle-ci, cela crée des liens, presque une « famille ». Il y a une continuité dans le travail, dans son amélioration.

• *Et ce sont tous des Anglais ?*
• Absolument.

• *Combien de temps passez-vous sur un film comme celui-ci ?*
• C'est énorme. En fait, je m'y suis mis dès que j'ai eu terminé **Alien**, pour finir en novembre dernier, mais il y avait encore le travail sur les miniatures qui se faisait, lui, aux USA, avec les effets optiques également

• *N'est-ce pas par ailleurs un problème de travailler en circuit fermé, toujours avec la même équipe ?*
• Non, pas vraiment ; dans ce genre d'équipe, chacun a sa spécialité — l'électricité, le moulage, certains matériaux etc. — et se tient au courant des derniers développements de la technique. Quand le travail est terminé dans les studios, il se poursuit sous une autre forme : au bar, au repas, où se font des échanges, où l'on discute de la suite, des problèmes. On n'est jamais complètement satisfait de son travail. Il faut donc continuellement l'améliorer, soit en se critiquant soi-même, soit en écoutant les autres. Il y a un effort d'adaptation constant. Finalement, quand vous voyez les rushes, c'est toujours une découverte : dans l'ensemble cela vous convient, mais il y a chaque fois un ou deux détails pour lesquels vous sentez que vous auriez pu faire différemment, sinon mieux. Entre nous pas de disputes, pas de zizanie. Quand on travaille deux ans à une vingtaine sur un même film, c'est une épreuve, et quand on la passe aussi bien que nous, c'est que l'avenir s'ouvre largement.

• *Préférez-vous travailler avec un réalisateur qui ne connaît pas bien la technique des effets spéciaux ? Vous sentez-vous alors plus libre ?*
• Tout dépend du réalisateur. Remarquez, quand vous travaillez avec un metteur en scène qui connaît un peu la

partie, il apprécie mieux les résultats. Jamais, par exemple, il ne viendra vous demander pourquoi vous n'avez pas terminé plus vite. Mais souvent vous travaillez pour un réalisateur qui n'a jamais eu tellement l'occasion d'utiliser des effets spéciaux. Et dans ce cas, il est bien rare qu'il ne soit pas avide d'apprendre. Dans un film à gros budget cela aide, si le réalisateur est conscient de la tâche à réaliser, s'il peut collaborer, discuter des problèmes qui se posent. Même ainsi, il est fréquent que nous soyions amenés à lui faire corriger certains aspects des prises de vue en tenant compte de ce que nous allons devoir y ajouter, et dans l'ensemble, cela se passe bien.

• *Y a-t-il davantage d'effets spéciaux dans* **The Empire** *que dans* **Star Wars** *?*
• Sans conteste : il y a quantité d'explosions, provoquées par des rayons lasers, qui ont été filmées en extérieur, en Norvège, ou en studio ; des « stormtroopers » qui se font abattre, des « rockers » avec des portes automatiques, R2D2 qui a été cette fois complètement mécanisé, automatisé, et dont on peut faire tout ce que l'on veut

« Seul un découpage précis peut vous donner une idée convenable de la façon dont interviendront les effets spéciaux... »

• *Comme pour* **Star Wars**, *les effets spéciaux ont-ils pris place à la fin, après l'histoire, le découpage, les croquis et le tournage ?*
• Exactement, mais c'est toutefois à nuancer. Le tournage des modèles réduits doit suivre de très près celui des acteurs et des effets spéciaux, parce qu'il y a beaucoup de plans dans lesquels les miniatures sont mélangées avec les acteurs. Pour certaines séquences, notre travail devait précéder le tournage — les batailles par exemple, du moins en partie. Cette fois, un « Millenium Falcon » a été réalisé grandeur nature, qu'il fallait faire bouger. En plus, quand vous avez vu le script, vous commencez déjà à réfléchir sur certains problèmes

• *Quels ont été les principaux studios où s'est fait le tournage ?*
• Il y a eu EMI, Bornewood, mais pas Shepperton, comme on l'a dit, et comme cela avait été le cas pour **Alien**. Et puis il y a eu les extérieurs en Norvège, et les miniatures, à San Francisco, supervisées par Lucas. Pratiquement tous les plateaux d'EMI disponibles ont été utilisés, et même on en a fait construire un, gigantesque.

• *Vous parlez de George Lucas. Est-il souvent venu travailler avec vous ?*
• Il est souvent venu, il était responsable de beaucoup de décisions. Mais il n'intervient pas à votre place. Il suggère, dit ce qu'il voudrait. Nous lui montrons notre travail, mais c'est surtout aux USA qu'il a travaillé, sur les effets optiques et les miniatures. Notre collaboration s'est davantage faite avec le réalisateur, Irvin Kershner, qui, dirigeant l'équipe principale de tournage, était toujours sur le plateau et prenait les décisions finales à tous les niveaux, ce qui est normal, puisqu'il était notre réalisateur.

• *L'harmonie entre les trucages et les scènes avec acteurs vous satisfait-elle ?*
• J'ai vu de très larges extraits du film quand je suis allé aux USA et les scènes de trucages que j'ai pu voir — explosions, rayons lasers, miniatures — sont impeccables, tout comme l'assemblage entre acteurs et modèles réduits.

• *Les croquis vous aident-ils beaucoup ?*
• Oui, énormément. Un découpage précis, visuel, peut seul vous donner une idée convenable de la façon dont interviendront les effets spéciaux, et dont il faudra les concevoir : la vitesse, la direction des modèles réduits.

• *Le travail de Ralph MacQuarrie est donc très important ?*
• Certes oui, car il dessine ses croquis avec beaucoup de détails, précisant comment les plans vont apparaître sur l'écran, comment sont conçus les intérieurs, et ils s'adaptent avec une grande exactitude aux photos finales.

• *Qu'est-ce que les spectateurs vont découvrir de neuf ?*
• La planète des glaces, c'est pour les extérieurs, la Norvège, et pour les intérieurs, le grand plateau construit spécialement pour le film où l'on voit le Millenium Falcon entreposé dans un hangar gigantesque, avec des tonnes de sel qui rendent le décor parfaitement convaincant. Après le tournage de la bataille, le plateau a vu surgir une véritable jungle tropicale, avec des arbres extrêmements hauts — entre douze et quinze mètres, et dont on ne filmait que la base car ils ne tenaient pas entier dans le champ de la caméra (ils faisaient 5 mètres de diamètre) Très épais aussi, mystérieux, enchevêtrés, avec une rivière et un lac, une sorte de marécage recouvert de brumes, et même de la pluie. Par contre, la ville des nuages a été entièrement réalisée par effets spéciaux, effets optiques et superpositions, sauf les intérieurs, tous reconstruits magnifiquement à EMI, avec des vapeurs, des lumières, des rayons. Cela finissait par nous donner mal au crâne (sourires) car il fallait que tout ça marche en même temps. Mais cela a bien fonctionné.

• *C'est Les Dilley qui a conçu ces décors ?*
• Non. Lui, il les habille. Le véritable directeur artistique, c'est Norman Reynolds qui faisait construire et peindre les décors tandis que Les vérifiait si tous les ornements, les accessoires étaient bien mis en place. Bien entendu, ces décors avaient été dessinés au préalable par Ralph qui voyait avec le réalisateur comment on pouvait les modifier, quand celui-ci le demandait.

• *Le script lui-même a-t-il été modifié pour répondre à des impératifs techniques ?*
• Non. Nous nous sommes entièrement pliés aux exigences du script, qui n'a jamais été changé pour simplifier notre travail. Mais cela arrive dans d'autres films, car beaucoup d'auteurs imaginent des tas de choses folles, en décrivant certaines scènes très précisément. Ces scènes sont réalisables, certes, mais exigent parfois un budget trop important, qui vous pousse à altérer, à modifier votre film par rapport à sa conception originale. Mais ce n'est pas pour des raisons techniques ou artistiques. Par exemple, pour **The Empire**, le budget se chiffre en millions de dollars. Une telle somme vous permet de vous offrir de vastes décors. Mais pour un film, ou une série TV comme **Dr Who** ou **Space 1999**, on parlerait seulement de milliers, voire de centaines de dollars, qui rendront impossibles la construction de ces mêmes décors. Cela change tout. Tout est affaire de moyens financiers. Cela dit, on peut, avec beaucoup de soin, faire parfois illusion. Faire en sorte que les effets spéciaux d'un film à petit budget, en particulier grâce aux « matte-shots », donnent à ce film le caractère d'une grosse production. C'est pourquoi les effets spéciaux doivent toujours être pris en compte dès le départ, dans la mise en chantier d'un film. Ce n'est parce qu'une scène n'est pas réalisable telle qu'elle est prévue par le scénario, qu'il faut la supprimer. Certaines modifications peuvent suffire à la

rendre possible. D'où l'utilité de nos suggestions. Je ne supporte pas les gens qui, ne pouvant réaliser ce qu'ils ont prévu, commençent à barrer ou à arracher des pages entières du scénario. C'est du mauvais travail. Le script est fait pour être respecté autant que faire se peut.

• *Est-il arrivé à l'inverse que vous proposiez des effets spéciaux qui n'étaient pas prévus par le script ?*
• C'est une chose qui peut arriver, et là, l'imagination du réalisateur est capitale. Le script peut prévoir par exemple l'écroulement d'un bâtiment. Mais l'essentiel reste à faire : Comment allez-vous le montrer ? Allez-vous mettre des gens dedans, d'autres qui courent dans la rue, allez-vous faire éclater des conduites de gaz qui provoqueront l'explosion de la maison, etc... L'effet initial est prévu par le script, mais vous pouvez toujours le gonfler, y ajouter des idées qui vous viennent à l'esprit — et cela nous arrive fréquemment

• *Il y a aussi de nouvelles créatures, dans* **Empire**, *notamment les « monstres-machines »...*

« Star Wars est surtout la représentation visuelle d'un affrontement entre deux magiciens. »

• Oui, en effet ; ce sont des machines qu'on a fait construire grandeur nature, et qui étaient entièrement mécaniques. Mais pour les plans éloignés, ce sont des miniatures animées image-par-image. Il y aussi d'autres personnages, mais nous ne tenons pas à en parler à l'avance, au risque de déflorer le film. Il faut laisser aux gens l'émerveillement de la découverte : vous décrire maintenant tous les monstres ou nouvelles créatures du film ne serait pas bon pour les lecteurs qui, en assistant à la projection, devineront à quel moment ces monstres apparaîtront. Ceci dit, je peux vous assurer que vous serez tous énormément surpris par le film !

• *Avez-vous également travaillé à la Light and Magic Corporation, qui avait été construite pour* **Star Wars** *?*
• Oui, pour les effets optiques et les miniatures, à San Francisco. Brian termine là-bas son travail actuellement.

• *Ces bâtiments ne sont-ils utilisés que pour la saga* **Star Wars** *?*
• Non. George s'occupe d'autres films et je pense que ce sera très utile que ces studios puissent être loués à d'autres productions, que des gens puissent appeler George et lui dire : « Nous avons un problème pour telle scène et nous aurions besoin de vos conseils » et que celui-ci réponde : « Parfait, je peux mettre le studio à votre disposition, vous n'avez qu'à payer tant et à trouver les fonds nécessaires... » (rires)

• *Et la « dykstraflex », a-t-elle été utilisée à nouveau ?*
• La caméra dirigée par ordinateurs ? Oui, beaucoup s'en servent actuellement pour les effets spéciaux (cf **Star Trek**) et certaines vont être construites ici, en Angleterre. Cela évite les erreurs mécaniques et il ne faut pas que les gens rechignent à l'utiliser. Vous pouvez programmer les mouvements de la caméra en enregistrant vos données sur bandes (grâce à des mini-ordinateurs de la même taille que votre magnétophone) et dès que la caméra se met en marche, tous les moteurs reçoivent les informations au fur et à mesure et font se mouvoir la caméra ; vous pouvez ainsi faire faire à la caméra ce que vous voulez. Mais le grand avantage, c'est que pour recommencer la prise de vue, il suffit de ramener la bande à zéro, et vous êtes sûr que la prise sera identique, au moindre mouvement près. Pour répéter, soigner les détails, les améliorer, c'est fantastique : cela vous permet un travail bien plus rigoureux

• *Et cela n'est pas gênant de prévoir le jeu de la caméra une fois pour toute ?*
• La caméra, vous savez, est comme n'importe quelle autre caméra. Vous pouvez voir ce que vous filmerez, regarder à travers l'objectif, à la différence que certaines images ne peuvent être filmées en 24 images/secondes, la profondeur de champ étant insuffisante, mais à 1 image/seconde. Ou que chaque image prenne, par exemple, 30 secondes d'exposition. Toutes ces modifications se feront automatiquement, au moment précis, avec une justesse rigoureuse. La caméra « mère » préviendra automatiquement les autres caméras d'accélérer ou de ralentir leurs mouvements. Toutes les caméras sont ainsi réglées par les informations que vous leur avez transmises, en l'occurrence la vitesse de tournage

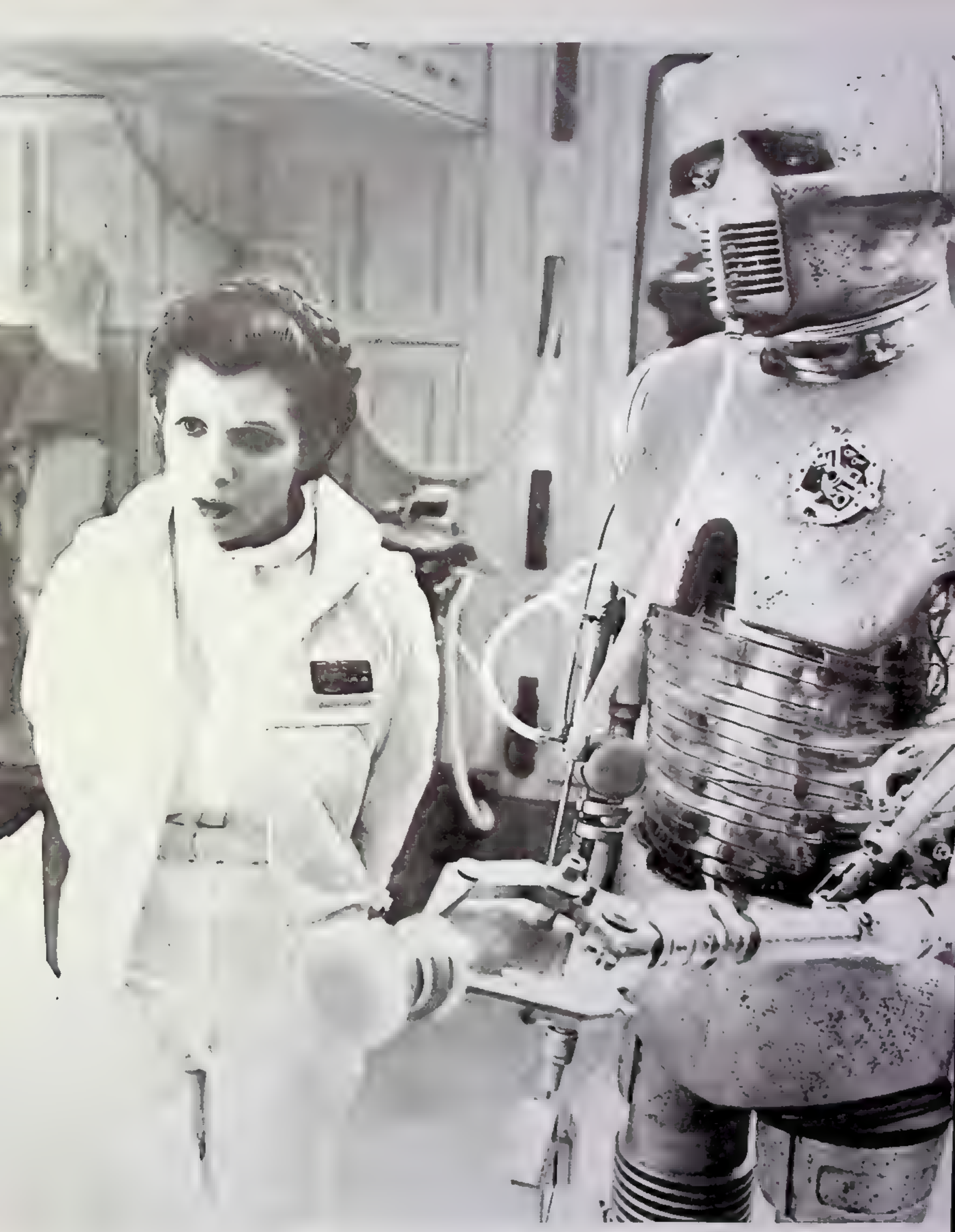
• *La vistavision a-t-elle été de nouveau utilisée, elle aussi ?*
• Oui, car elle est essentielle. Elle permet d'éviter les distorsions optiques. Vous tournez en 70 mm sans qu'il y ait de déformation, et cela vous donne un négatif plus grand sur lequel vous pourrez davantage travailler les détails.[1] Nous avons donc supprimé les distorsions pendant le tournage. Notre équipement doit toutefois être davantage sophistiqué, car il faut éviter que le film se détende ou se contracte quand il est stocké. C'est pourquoi nous prévoyons continuellement la création de nouveaux équipements. Ainsi, nous utilisons en ce moment un nouveau type de pellicule qui ne se déforme pas ; aussi solide que l'acier ; toutefois, il y a un risque, car si on se trouve en face d'un problème technique, la pellicule elle-même n'aura rien, mais la caméra se retrouvera en miettes ! (rires)

• *Quelles sont les scènes les plus importantes dans* **The Empire** *?*
• Vous avez la bataille des glaces et la scène ou le Millenium Falcon et le vaisseau ennemi se poursuivent et sont assaillis par des météorites. Mais je préfère ne pas trop en parler. Disons simplement que, selon moi, **The Empire** sera beaucoup plus passionnant que **Star Wars**, avec beaucoup plus d'action. Vous savez, le schéma de la saga Star Wars ressemble un peu à ces vieux films populaires du « muet », où le méchant — Darth Vader — est en noir et où les autres, les héros, comme la princesse ou Luke, sont en blanc. Mais ce qui m'intéresse surtout dans cette histoire, c'est qu'elle représente la lutte entre deux magiciens, l'un voulant prouver à l'autre qu'il lui est supérieur en pouvoirs ; la notion du bien et du mal est finalement quelque peu secondaire. Le film est surtout la représentation visuelle de l'affrontement entre deux forces magiques, et, en ce sens, me fait beaucoup songer à **Wizards** de Ralph Bakshi.

• *Et vous pensez que ce film marque un nouveau pas dans le cinéma de science-fiction ?*
• Tous ces films, comme **2001** ou **Star Wars**, en marquent un, puisqu'ils sont en partie guidés par un effort de perfectionnement : faire plus, et mieux, ce qui n'est pas toujours facile. Mais dans la période de trois ans, pourtant courte, qui sépare les deux **Star Wars**, quantité de nouveautés techniques sont apparues : en mécanique, en électronique, il y a du nouveau presque chaque jour.

• *Et vous ne craignez pas que* **The Empire** *risque de*

1 La vistavision utilise la pellicule 35 mm à l'horizontale, sur 8 perforations — comme une diapositive. L'image définitive est ensuite « renversée » et anamorphosée



La princesse Leia et son garde du corps.

*souffrir de la sortie de films comme **Black Hole** ou **Star Trek** ?*

• Non, je ne pense pas, car la saga **Star Wars** a maintenant ses fans, et ce ne sont pas les autres films qui les détourneront de **The Empire**, surtout si celui-ci marque une surenchère sur le premier. Les films de la Hammer se ressemblaient un peu, cela n'empêchait pas les amateurs de les voir tous. C'est un besoin d'évasion qu'il s'agit de satisfaire. Pour en revenir à **Star Trek**, je pense que le succès de ce film était déjà en partie assuré du fait qu'aux USA, comme en Angleterre, la série TV est très populaire et repasse régulièrement sur le petit écran. **Black Hole**, au contraire, est entièrement bâti sur un sujet neuf, mais je pense que le film marchera néanmoins, car les gens sont actuellement extrêmement attirés par la science-fiction à grand spectacle. C'est le cinéma de l'évasion. Ce genre de films m'attire particulièrement. Je ne suis pas très intéressé par la violence au cinéma : c'est un problème que tous les pays du monde connaissent, aussi il n'est pas utile qu'on nous impose continuellement des films sanglants. Ainsi, **Star Wars** étant avant tout destiné aux enfants, on ne voit pas vraiment des gens se faire tuer. Prenons un exemple : R2 est un personnage que tout le monde aime, aussi nous évitons de le montrer malade ou vieilli, ou même gravement blessé, ce qui serait cruel pour les enfants et enlèverait une partie de la magie de ce petit robot.

• Y a-t-il des films de science-fiction qui vous ont influencé ?

• Non, je ne pense pas. Je ne suis pas « fan » d'un spécialiste d'effets spéciaux. Nous devons nous efforcer de conserver notre personnalité propre, dans ce métier. J'ai eu en Les Bowie, qui est mort voici environ un an, un maître de tout premier ordre. Mais il faut savoir ensuite voler de ses propres ailes. Ceci dit, si une personne de ma connaissance me disait le plus grand bien des effets spéciaux d'un film comme **Black Hole**, ou (mais je crois savoir que ce film-ci est particulièrement désastreux) **Meteor**, j'irai le voir pour me rendre compte par moi-même. Il n'y a pas de convoitises malsaines, nous nous considérons comme faisant tous partie d'un même département et nous nous entraidons, nous donnons des conseils régulièrement.

*• Et vous travaillez actuellement sur **The Sea Wolves** ?*

• Oui, c'est une très grosse production, avec des scènes de naufrages, reconstituées grandeur nature en studio. Il y a de très grands acteurs — Gregory Peck, David Niven, Trevor Howard, Roger Moore. Le réalisateur est Andrew McLagen. Et puis, pour la suite, Ridley Scott m'a demandé de travailler sur **The Knight**, qui se passera à l'époque médiévale. Et surtout, il y aura **Dune**, réalisé par Ridley également, et produit par Dino de Laurentiis, en collaboration avec Universal. Le roman m'a déjà passionné, parce que comme pour **Alien**, c'est quelque chose de complètement différent de ce qui a été fait par ailleurs. Ils sont en ce moment en train de terminer le script et j'ai hâte de m'attaquer aux problèmes du film, et il y en a : ainsi les descriptions des vers, les larves géantes ; également la représentation de l'explosion de la Terre. Mais j'ai beaucoup d'idées pour ce film dont j'attends énormément : il représente à mes yeux un grand défi.

• Pour des films se déroulant dans un univers différent, il ne faut pas seulement être technicien, mais également avoir de l'imagination, sans doute ?

• Oui, énormément, c'est pourquoi je crois que le choix de Ridley Scott pour **Dune** est excellent. Il aura beaucoup d'idées, soignera tout. De plus, c'est un metteur en scène très visuel, ce qui est très important pour ce film, comme ce le fut pour **Alien**. Il faut enfin ajouter que, comme pour ce dernier film, j'ai le sentiment que Ridley et moi aurons à nouveau une collaboration étroite et constructive, que chacun de nous écoutera à nouveau les idées de l'autre attentivement. Ce que je ne sais pas, c'est si le travail de préparation, énorme, fait par Jodorowsky sera ou non utilisé, en tout ou en partie. Cela dépendra de la différence entre notre conception de **Dune** et celle qu'en avait alors Jodorowsky

• Aimeriez-vous écrire un scénario pour travailler ensuite vous-même aux effets spéciaux ?

• Oui, si j'en avais le temps, mais actuellement, c'est exclu. Je suis tellement pris que j'ai à peine le temps de pouvoir dormir chaque jour (rires), mais par la suite, j'aimerais bien, effectivement, réaliser un de mes propres projets



Les derniers duellistes...

entretien avec GARY KURTZ producteur

Gary Kurtz est, avec George Lucas, l'homme responsable du succès de **Star Wars.** *Autant que son partenaire et ami (depuis bientôt dix ans), il a deviné, pressenti la nouvelle popularité de la science-fiction, qui lui permet d'oublier les années de « vache enragée », alors qu'il travaillait sur des films aux noms évocateurs de* **Bloodbath** *ou* **The Terror,** *pour la plupart produits par Roger Corman.*

Puis vinrent sa collaboration avec Monte Hellman, metteur en scène de talent injustement méconnu **(The Shooting, Two Lane Blacktop),** *et sa rencontre avec George Lucas, par le biais de Francis Ford Coppola (ami également de Irvin Kershner), qui tournait alors* **THX 1138.**

Lucas et Kurtz commencèrent avec **American Graffiti** *une collaboration étroite, dont nous sommes loin d'entrevoir la fin si tant est que les dix prochains* **Star Wars** *de la saga seront réellement tournés...*

Gary Kurtz n'a pas oublié notre précédent entretien, alors que **La guerre des étoiles** *n'était pas encore sorti sur les écrans français. Beaucoup de choses ont changé depuis, mais non la lucidité et l'affabilité de notre hôte, qui nous reçoit dans les bureaux des studios d'Elstree.*

L'Ecran Fantastique • *Au cours de notre première rencontre, vous nous aviez confié — c'était en Septembre 1977* [1] *que* **Stars War** *devait se situer comme la toile de fond à d'autres aventures.* **The Empire Strikes Back** *semble plutôt se présenter comme une suite. Qu'en est-il en fait ?*

Gary Kurtz • Oui, en effet, l'histoire se situe à la suite du premier. Mais ce ne sera pas systématique. Le troisième film prendra la suite du second, et on pourra presque réunir bout à bout les trois. Ce que j'avais voulu dire, il y a deux ans c'est qu'une fois situé un certain nombre d'éléments, l'environnement par exemple, vous n'avez plus par la suite à vous en préoccuper, et vous pouvez, sans surcharger, en ajouter de nouveaux.

• *Vous espériez aussi que le budget du second film serait sensiblement le même que celui du premier. Y êtes-vous parvenu ?*

• Hélas non, mais c'était fatal. Le budget initial était en effet semblable à celui du premier film, ou presque. Mais l'inflation a joué, et finalement, **The Empire** a coûté 75 % de plus que **Star Wars**... En particulier le prix des matériaux, notamment ceux à base de pétrole — le plastique — ont considérablement augmenté. Nous n'aurions pas pu réaliser **Star Wars** avec le budget qui fut le sien, d'ailleurs, donc en fait, proportionnellement, les budgets sont à peu près semblables. Ce sont les augmentations qui ont fait la différence.

• *Avez-vous eu des problèmes pour trouver le financement ?*

• Contrairement à **Star Wars, The Empire** a bénéficié d'un financement privé, la Fox ne fait que le distribuer. Et c'est toujours difficile de convaincre les gens, banques ou compagnie, que l'aventure vaut d'être tentée.

• *Pourtant le succès de* **Star Wars** *était un argument...*

• Oui, bien sûr, d'autant que ce succès a dépassé de loin toutes les prévisions, dès la sortie du film. Mais, même si cela facilite les choses, cela ne signifie pas que l'affaire est automatiquement dans la poche.

• *Est-ce que ce succès n'a pas aidé également le cinéma de science-fiction, et l'industrie cinématographique anglaise qui a tendance à repartir : en particulier, depuis quelque temps, les effets spéciaux sont réalisés en Angleterre pour les plus importants de ces films ?*

• En fait il y a deux problèmes. Il est certain que **Star Wars** a provoqué chez beaucoup de gens un intérêt qu'ils ne ressentaient pas forcément pour la science-fiction. Nous avons reçu énormément de lettres de gens qui, n'aimant pas ce genre, ont été incités, même poussés à voir **Star Wars**, par des amis, et qui sont sortis enchantés, se sont mis à lire de la science-fiction. Pour ce qui est du cinéma en général, il est vrai qu'un film qui fait de nombreuses entrées aide toute la profession : des films populaires amènent des spectateurs qui ne se précipitent pas fréquemment vers les salles obscures. Lorsque je suis venu pour **Star Wars** en Angleterre, très peu de films s'y faisaient ; pendant que nous étions sur ce film, plusieurs autres ont commencé à s'y préparer, et quand il s'est terminé, trois ou quatre grosses productions étaient en cours. La situation s'est encore améliorée. Cela fonctionne par cycles. En 60, l'Angleterre jouait un grand rôle. Depuis quelques années, Hollywood est redevenu une plaque tournante de l'industrie cinématographique. Mais il se passe beaucoup de choses à Londres.

• *Les studios sont-ils meilleurs qu'aux USA ?*

• Ils sont moins grands, mais de meilleure qualité, au moins aussi bien équipés, sinon mieux dans certains cas, et surtout plus disponibles, car aux USA ils sont très utilisés pour la télévision. Pour **The Empire**, il nous fallait une dizaine de grands plateaux : c'était impossible de les avoir dans un même studio aux Etats-Unis...

• *Est-ce la raison pour laquelle tant de films exigeant des effets spéciaux se font, quoiqu'étant américains, en Angleterre ?*

• A l'origine, nous y sommes venus pour deux types de raisons : les unes économiques, les autres en rapport avec la disponibilité des plateaux, et aussi parce que nous voulions absolument avoir notre précédent directeur artistique, John Barry — qui est malheureusement mort depuis, après le tournage de **Superman**. Or il était ici. Pour **The Empire**, à tout cela s'ajoutait le fait que nous voulions retrouver l'équipe de **Star Wars**, et certains accessoires ou éléments de décor qui étaient restés en Angleterre. C'est en plus un des rares endroits où l'on peut trouver autant de place pour les décors : nous

(1) Voir notre numéro 3

avons construit, à Elstree, une scène immense, plus grande encore que Shepperton, qui était ce qu'on trouvait de plus vaste en Europe, plus maniable encore. Il y a bien sûr un plateau plus vaste, celui qui a servi aux deux derniers James Bond, à Pinewood, mais il est composé d'un grand « tank » mobile, avec de nombreux câbles, de sorte qu'il est difficile de l'utiliser comme un plateau normal.

• *On a parlé de scènes coupées dans* ***La guerre des étoiles*** *?*
• Aucune des versions de **Star Wars** montrées en séances de presse ou avant-premières ne diffère de la version actuelle. Il y a eu effectivement des coupures de 5/6 minutes dans le film pour des raisons de rythme. Ces plans ont été photographiés, tournés et inclus dans le film au montage, mais nous nous sommes aperçus qu'ils ne convenaient pas du tout pour la première partie de l'histoire. On a un peu coupé dans les scènes avec Luke Skywalker au tout début, parce que son personnage

« Star Wars :
une saga de 12 films répartis en 4 trilogies. »

devenait, sinon, trop redondant. Ces scènes figurent dans le roman et dans la bande dessinée de **Star Wars**, et beaucoup de gens les ayant lus se sont imaginés ne pas avoir vu le film dans son intégralité. Nous n'avons donc pas modifié la « novelization », ni changé le moindre plan, une fois les copies développées. Par ailleurs, certaines images montrant des soldats de l'armée impériale chevauchant des créatures géantes reptiliennes n'existent que dans le jeu de photos réservé à la presse. Ce sont des photos de plateaux : les photographes ont aimé ces monstres et se sont amusés à en faire de nombreux clichés, qui ont été utilisés par le service de presse de la Fox en raison de leur qualité. Mais nous n'avons jamais tourné de scènes semblables.

• *Est-ce la même chose en ce qui concerne cette photo de* ***L'Empire*** *remise à la presse où l'on voit Mark Hammill chevauchant une créature ressemblant vaguement à un chameau ?*
• Non, car dans le film, la bête apparaît comme à peu près normale, aussi on la voit d'assez près, mais au moment où les photos de plateau sont prises, on ne sait pas encore définitivement quel sera le montage...

• *Verra-t-on dans* ***L'Empire*** *une scène telle celle de* ***Star Wars*** *où l'on découvre des extra-terrestres affairés dans un bar ?*
• Non. Rick Baker n'a pas collaboré à **L'Empire**, car il travaillait alors sur d'autres films, mais il n'y avait pas, de toute façon, de telle scène prévue dans le script au départ. Peut-être dans le troisième épisode... mais ici, ça n'aurait pas « collé » à l'histoire !

• ***Star Wars*** *représentait quelque chose de neuf, un retour au space opera. Depuis il y a eu* ***Galactica, Star Crash***... *Pensez-vous que* ***The Empire*** *pourra avoir le même impact que son prédécesseur ?*
• Non, il est évident que l'impact ne peut être semblable. Cela ne signifie pas pour autant que le succès sera moindre. Vous remarquerez que nous ne tenons d'ailleurs pas à le présenter comme une « suite ». Ce n'est pas **Star Wars 2**. Il a son titre propre. Toutefois, la référence **Star Wars** subsiste dans la graphie du titre. L'idée avait toujours été que **Star Wars** devait être le titre d'un ensemble de films, chacun ayant son titre à lui. Comme toutefois nous n'étions absolument pas sûrs du succès du premier, nous ne nous en sommes pas tenus à cette idée initiale pour lui.

• *« Star Wars » deviendra en quelque sorte un « label », donc, un peu comme le cycle de Pellucidar chez Rice Burrough ?*
• Un peu, si vous voulez, toutes les histoires ayant un rapport linéaire entre elles. Mais vous avez en plus toute une série de livres, de bandes dessinées, inspirées par **Star Wars**, mais avec des histoires qui n'ont plus rien à voir avec la nôtre.

• *Pouvez-vous nous présenter le plan de la saga ?*
• En fait il y a 12 films prévus, selon quatre trilogies, et nous sommes actuellement dans la deuxième. Mais c'est très incertain. Dans vingt ans, cela sera-t-il toujours possible, cela intéressera-t-il toujours ? On ne peut en particulier prévoir les coûts à si long terme. Des histoires sont prévues, qui peuvent toutes donner lieu à des films. Nous envisageons en particulier d'en venir ensuite à la première trilogie, dont les personnages seront différents, qui se déroulera bien avant **Star Wars**, mais dans un cadre à peu près semblable, sans que nous ayions donc à le présenter. Du même coup, les comédiens auront vieilli, et auront l'âge des personnages pour la troisième trilogie. Par contre, dans la première on retrouvera Ben-Kennobi, qui donnait à **Star Wars** son aspect moral, mais il sera jeune alors, et ce ne sera pas Alec Guiness. Mais soyons clairs, trois films sont prévus vraiment en tout, pour l'instant. Après, nous verrons.

• *Le troisième volet est donc en préparation ?*
• Quelques travaux ont débuté sur le script, l'histoire.

• *Comment a été élaboré le scénario ?*
• Le roman de George Lucas représentait en fait toute la saga, il était très élaboré. Ce qui a été publié est un condensé entre le roman original et le premier film. **The Empire** fut écrit par Leigh Brackett à partir du roman de George. Tous deux ont étroitement collaboré jusqu'à la mort de Leigh, qui est intervenue brutalement. Ils n'avaient eu le temps que de faire l'ébauche. Lawrence Kasdan a pris la suite, et son travail nous a pleinement satisfait.

• *Comment avez-vous choisi vos principaux collaborateurs pour* ***The Empire*** *?*
• George et moi avons choisi Irvin Kershner parce que, pour diriger les acteurs, soutenir l'action dramatique, il nous paraissait très bien, quoiqu'il n'ait pas réalisé auparavant de films de science-fiction. Lui-même était très enthousiaste, et vu l'énergie personnelle qu'il déploie dans tous ses films, il avait toutes les chances de faire ce que nous souhaitions. Pour l'équipe technique, j'ai voulu reprendre dans l'ensemble celle de **Star Wars**, mais tous n'étaient pas disponibles. Pour la photographie, j'avais rencontré Peter Suschitzky, j'avais vu ses précédents films. La science-fiction était pour lui aussi quelque chose de neuf, mais son style, réaliste, assez doux, était propre à rendre l'image agréable. Brian Johnson et Nick Allder sont des spécialistes d'effets spéciaux parmi les plus talentueux du cinéma actuel. Norman Reynolds était déjà directeur artistique avec John Barry sur le premier film. Tous ces gens avaient toutes les chances de former une excellente équipe, ce qui est nécessaire pour une entreprise d'aussi longue haleine.

• *Les personnes qui avaient travaillé aux effets spéciaux de* ***Star Wars*** *sont-elles venues apporter quelques conseils à Brian Johnson ou Stuart Freeborn (responsable du maquillage et des créatures extra-terrestres), en particulier John Dykstra, qui avait conçu certains appareillages ?*
• Non, car il a fondé sa propre compagnie, qui a travaillé

sur **Battlestar Galactica**, et aussi sur **Star Trek**, et il ne voulait pas collaborer à **The Empire**. Nous avons réorganisé l'équipe des effets spéciaux. La moitié des gens de **Star Wars** ont travaillé sur **The Empire** — au niveau des effets spéciaux j'entends — comme par exemple Richard Adlunds, directeur de la photographie des trucages, qui a supervisé le travail des caméras, et qui nous a beaucoup aidés aussi pour les équipements, les modèles de lentilles, etc. Certains équipements de **Star Wars** ont été repris, d'autres sont nouveaux, d'autres enfin ont été améliorés, en fonction des progrès de la technologie.

• *Il paraît en particulier que l'utilisation des ordinateurs a été étendue, et on a parlé d'une nouvelle machine, l'« asteroid rotator box »*

• Oui, et tout cela est assez compliqué. Disons qu'il s'agit souvent de supprimer l'intervention manuelle pour plus de fiabilité

« Il y a toujours un risque avec une suite... mais nous avons décidé d'ignorer le problème et de nous jeter à l'eau... »

• *Quel temps a été passé aux différentes phases de l'élaboration du film ?*

• Les premières prises de vue ont eu lieu entre mars et septembre 79, soit vingt-six semaines avec les acteurs. La préparation avait duré auparavant un an, avec le département artistique, pour les croquis, la conception des décors, la recherche des lieux de tournage. Ajoutez encore six mois pour le scénario. Pendant tout ce temps nous développions les effets spéciaux et les équipements. Les premières prises de vue avec les miniatures ont débuté sensiblement en même temps que les autres, mais elles se terminent seulement à l'heure actuelle elles auront pris un an. Le montage a commencé pendant le tournage. Environ deux semaines après la fin de celui-ci, nous pouvions avoir une idée du film. Mais il ne sera définitivement achevé qu'en mars 80. Les délais prévus sont respectés, permettant au film de sortir dès mai 80 en Amérique du Nord et en Angleterre

• *Avez-vous collaboré encore cette fois avec George Lucas ?*

• Oui, très étroitement, pendant l'élaboration du scénario, et nous nous voyions très fréquemment avec Kershner : nous discutions de tout tous les trois. George préparait d'autres scenarii, mais il aidait Kershner pour les effets spéciaux. Il est venu deux ou trois fois pour voir si tout se passait bien, et parfois nous lui envoyions des video-cassettes vaguement montées, de sorte qu'il suivait le travail. Maintenant nous en sommes au montage sonore, la musique en particulier. Mais il supervise tout.

• *Sera-t-il présent pour le prochain **Star Wars** ?*

• Oui, sans nul doute : c'est lui qui a créé l'histoire, l'environnement, et il porte un très grand intérêt à la saga ; il veut s'assurer que les films sont fidèles au livre, c'est normal.

• *Quand pensez-vous le commencer ?*

• Cela dépendra du moment où sera terminé le script et de la disponibilité de l'équipe, mais normalement, c'est pour l'année prochaine.

• *Pour **Star Wars**, il n'y avait pas eu de projections de presse aux USA, et le film était tout d'abord sorti dans les petites salles. Les conditions ont-elles changé ?*

• Oui, énormément. Le film était sorti dans 35 salles d'un important circuit du nord des USA ; personne ne savait ce que cela allait donner. Le succès a été tel que dès décembre, il passait dans 1 200 salles ; et il avait fallu modifier tous les plans. **The Empire** sortira dans d'excellentes conditions, notamment des salles de prestige où les qualités de passage sont bien meilleures : les cent dix premières copies seront en 70 mm Dolby Stereo, toutes vérifiées par des techniciens hautement qualifiés. Plus tard, les copies 35 mm seront aussi en stereo optique, mais il y aura malheureusement quelques salles non équipées. Contrairement à ce qui s'est passé pour **Star Wars** j'espère que nous aurons cette fois des copies disponibles pour les projections de presse, mais ce n'est pas sûr à cause des délais de laboratoire

• ***Star Wars** a été un coup de poker. Réussi. Maintenant, certains vous attendent. N'est-ce pas dangereux ?*

• Si bien sûr, et certains seront forcément déçus, soit qu'ils attendent plus, soit qu'ils attendent autre chose. Il y a toujours un risque, plus encore avec une suite. Mais nous avons décidé d'ignorer le problème, de nous jeter à l'eau. Le public va retrouver les personnages qu'il avait aimés, nous nous sommes attachés à les rendre plus intéressants, plus agréables à suivre. Les effets spéciaux, tout excellents qu'ils soient, ne peuvent être qu'un support ; ils ne peuvent être l'essentiel du film, sinon celui-ci serait ennuyeux. Cela a été le défaut d'autres films de la même veine que **Star Wars**, par la suite, dont les auteurs ont cru que ce qui avait fait son succès, c'étaient les effets spéciaux. C'est un tort. Si l'histoire et les personnages ne suivent pas, cela ne peut marcher.

• *Que pensez-vous de films comme **Star Crash** ou **Galactica** ?*

• Certains des films à petit budget sont amusants à regarder — d'autant que j'ai su moi-même ce que c'était d'en faire, en science-fiction en particulier. J'ai travaillé avec Roger Corman. Mais si on veut faire un film sérieux avec un budget honorable, il faut faire du travail soigné. Par exemple, j'ai personnellement trouvé **Star Trek** très bien fait, mais ennuyeux, il ne s'y passe rien. Il faut provoquer une émotion dans le public. Il faut l'accrocher : un film n'est pas comme un livre ; vous ne pouvez pas revenir en arrière si vous vous en détachez un moment. Il faut qu'il vous emporte d'un bout à l'autre

• *Quelle sera la durée du film ?*

• Deux heures

• *Vous faisiez allusion tout à l'heure à l'ambiance dans les salles. Avez-vous demandé à John Williams de composer une ouverture ?*

• Non, pour une raison logistique . la plupart des salles n'en voudront pas. Mais le générique a été conçu sur le modèle de **Star Wars**, avec thème principal et prologue, l'ensemble tenant lieu d'ouverture pour préparer le public à l'action. C'est aussi un hommage aux serials des années 30. Le texte rappelle le précédent épisode.

• *Trois ans entre les deux films : est-ce pour des raisons techniques, ou parce que vous pensez que c'est un bon intervalle ?*

• C'est difficile d'en être sûr. D'aucuns pensent que deux ans auraient constitué un meilleur écart, mais c'était impossible à faire. Nous avons fait le film aussi vite que cela se pouvait sans nuire à sa qualité. De toute façon, le premier a si bien marché qu'il passe encore dans les salles, donc, contrairement à ce que certains redoutaient, on ne l'aura pas oublié. Et il y a eu tous les objets, jouets ou gadgets, qui ont largement alimenté son souvenir. Non, surtout dans ce cas, je ne crois pas que trois ans soient trop longs.

• *Avez-vous collaboré avec Lucas au « Hollyday Spe-*

cial » de **Star Wars** *programmé pour les fêtes de fin d'année en 78, sur la télévision américaine, et qui est récemment passé en France sous le titre* **Au temps de la Guerre des Etoiles** *?*

• C'est la Fox qui l'a réalisé, et le résultat nous a beaucoup déçu. Ce n'est pas bon, c'est trop long — la durée prévue initialement était d'une heure. Nous n'avons fait que donner quelques conseils techniques : la bande-son, les costumes. Pour le reste, les invités, le côté « entertainment », cela n'a pas été préparé comme il se devait. Disons que c'est un accident malheureux...

• *Est-ce que vous comptez faire un jour de* **Star Wars** *une série TV, voire un dessin animé ?*

• On n'a jamais étudié la possibilité d'un dessin animé ; l'animation coûte très cher. J'avoue que dans le show, le côté dessin animé m'a plu. Mais la télévision se prête peu à ce genre de film. Nous y avons vu l'an dernier **2001**, c'était une catastrophe : cela n'avait aucun impact. Et puis à la télévision les délais sont trop courts. Pour **Galactica** ils ont eu des problèmes : autant les effets spéciaux étaient bons au début, autant ils devenaient mauvais vers la fin, car ils étaient bâclés, par nécessité. Je ne crois pas que la télévision soit un bon média pour les films de science-fiction à grand spectacle ; pour adapter du Bradbury, voire pour **Star Trek**, oui. Mais pas pour des films grandioses.

• *Quand pensez-vous que sera prêt le prochain film ?*

• Nous étions déjà sur le scénario tout en terminant **The Empire.** Le problème est surtout d'être prêt sur le plan technique, et que tout le monde soit disponible en même temps, car chacun a des projets de son côté : la compagnie de George va par exemple travailler avec Spielberg et quelques personnes de la production sur **Raiders of the Lost Ark**, il faudra donc que j'attende que celui-ci soit terminé. Peut-être mettrons-nous moins de trois ans, mais rien n'est moins sûr.

• *Vous avez réuni les fonds ?*

• Non, pas encore. Cela dépendra du succès du dernier.

• *Avez-vous d'autres projets ?*

• Oui, mais pour l'instant, ils dorment. Un film comme **The Empire** prend trop de temps, c'est très fatigant. J'exagèrerai à peine en vous disant que cela vous mobilise vingt-quatre heures par jour et sept jours sur sept.

La bataille décisive est engagée



entretien avec PETER SUSCHITZKY la photographie

*Un dossier sur **L'Empire contre attaque** n'aurait pas été complet sans, après avoir rencontré le metteur en scène, le producteur et le co-responsable des effets spéciaux, obtenir le point de vue du directeur de la photo Or, l'image est bien sûr primordiale dans un film de space-opera ; certaines personnes de la production nous ont ainsi confié que Peter Suschitzky était l'homme le plus important du film après Irvin Kershner, Gary Kurtz et George Lucas*
Nous nous sommes entretenus avec un homme courtois, qui n'hésite pas à donner son avis sans détours, avec franchise et sans complaisance. Il a en outre fait preuve d'une grande humilité en se déclarant surpris de l'intérêt que nous lui accordions

• *Pouvez-vous parler quelque peu de votre carrière passée et de votre formation ?*
• Et bien, cela va vous surprendre, mais c'est en France que tout a commencé : j'y ai en effet pris des cours à l'IDHEC où je ne suis pas resté d'ailleurs très longtemps ; le climat de travail y était excellent, mais je n'étais pas très sérieux. Une fois que j'eus quitté l'IDHEC, je passais à la TV où, peu à peu, je devins cameraman, puis directeur de la photo. Un certain nombre de films pour le cinéma se sont ensuite succédés, films que je ne choisissais pas bien sûr généralement à l'époque. Mais il en est un qui m'a singulièrement impressionné et qui se trouve être un film de politique-fiction. Je veux parler de **It Happened Here (En Angleterre Occupée)** qui fut réalisé en l'espace de 8 ans (de 1956 à 1964), ce qui est pour le moins surprenant, avec un budget de départ dérisoire. Mais le film, réalisé par deux jeunes cinéastes anglais, Kevin Brownlow et Andrew Mollo, me parut très intéressant : le thème de départ, c'est que, au cours de la seconde guerre mondiale, l'Angleterre s'est fait envahir par l'armée allemande ; bien entendu, la soi-disant « démocratie anglaise » est vite balayée par les Allemands et la création d'un parti néo-nazi entièrement dû à l'initiative de « collabos » anglais : l'IAO (Immediate Action Organisation) Le but du film, c'est de montrer que le nazisme peut arriver partout, qu'il n'est pas vraiment mort et qu'il pourrait très bien réapparaître un jour et est encore dangereux, car il peut séduire : dans ce film l'on voyait comment des citoyens respectables, tels que vous et moi, étaient attirés par une idéologie sordide, car si le point de départ du film est de la pure fiction, les scènes qui y sont décrites, les rapports entre les personnages, etc... ont tous existés d'une manière ou d'une autre. Détail amusant pour le film, nous n'avions pas la permission de faire les prises de vue dans Londres, et c'est d'une façon tout à fait illégale que nous avons filmé des SS défilant dans cette ville et des monuments britanniques couverts de drapeaux nazis ! A la suite de ce film, je fus engagé par Peter Watkins pour être directeur de la photographie de **Privilège.** Le plus gros problème, c'était une scène où l'on devait montrer des milliers de gens assistant au « rallye », cette sorte d'immense concert « pop », qui est la séquence la plus importante du film : engager des milliers de figurants nous était bien évidemment impossible pour des raisons financières, aussi j'ai fait usage de lumières très fortes, de nombreux spots, de telle sorte que lorsque la caméra montrait la foule on était aveuglé par les spots et on ne pouvait pas voir la foule... qui de toutes façons n'existait pas. Je me suis ensuite occupé d'une adaptation anglaise de **Midsummer Night Dream (Le Songe d'une nuit d'été)**, et j'ai retravaillé avec Peter Watkins pour **The Gladiators,** qui fut tourné en Suède. J'apprécie beaucoup Watkins : malgré son côté paranoïaque, il est très gentil et je pense que c'est quelqu'un d'important, ses films sont tous très intéressants, mais il n'aime pas l'Angleterre, car ici tous ses films ont été censurés ; j'ai travaillé à d'autres reprises avec Peter, notamment pour **La Bataille de Culloden,** film conçu pour la TV britannique, malgré le réalisme et la violence caractéristiques des films de Watkins. **The War Game,** comme vous le savez sans doute, fut aussi tourné pour la TV anglaise, mais on lui refusa le « broadcasting », il fut censuré totalement. Il est vraiment dommage qu'il ne tourne pas plus souvent, car il est le seul réalisateur, dans notre pays, véritablement engagé.

• *Peter Watkins et **It Happened Here** : dès vos débuts, il semble que vous ayez été choisi pour des films de SF ?*
• En fait, pas vraiment : **It Happened Here,** comme je vous le disais, est un film très réaliste, malgré son postulat de film de politique-fiction. En ce qui concerne Peter Watkins, c'est un peu la même chose et puis le climat de ses films s'apparente plus au fantastique, en fin de compte, qu'à la science-fiction. Personnellement, je suis plus intéressé par le fantastique, le merveilleux, que par la science-fiction. J'apprécie ainsi grandement l'œuvre de Jean Cocteau : des films comme **Orphée** ou **La Belle et la Bête** sont magnifiques. Cocteau n'avait pas une grande connaissance technique en matière d'effets spéciaux, aussi il faisait appel à des effets simples, peu coûteux, mais splendides et qui reflétaient bien l'imagination du poète qu'il était. Cocteau a déclaré, il me semble, lorsque les premiers films en Cinémascope sont sortis sur les écrans : « Ah oui, le cinémascope est à la mode, n'est-ce pas ? Et bien je vais m'y mettre, moi aussi ; mes prochains poèmes, je les écrirai sur des feuilles de papier plus grandes ! » Je crois que Cocteau était plus intéressé par la magie que représentait le cinéma que par son aspect technique. Par la suite, j'ai travaillé à deux reprises avec Ken Russell dont **Lisztomania** : le travail avec Russell fut très instructif, ce furent les premières fois tout d'abord, ou je pus être direceur de la photo sur des films à budget assez important, ce qui nous permit des effets photographiques très intéressants.

• *Vous avez ensuite travaillé avec un metteur en scène français ?*
• Oui, ce fut Jacques Demy pour son film **The Pied Piper.** Jacques Demy est également quelqu'un de très intéressant et pas assez reconnu à sa juste valeur. Ce fut là un film très soigné et assez différent des précédents ; Mais je ne comprends néanmoins pas pourquoi ce film eu de telles difficultés pour sortir en France. Parmi les scènes qui m'ont attiré dans **Pied Piper**, il y a bien sûr toutes celles avec les rats, où l'on a pu faire un certain nombre de mouvements de caméras intéressants
Après Jacques Demy, j'ai collaboré au film **That'll be the Day** qui est le prologue au film **Stardust**, lequel est sorti en France, il me semble ; il s'agit là d'un film relatant la vie d'un groupe de rock en Angleterre au début des années 60.

• *C'est peu après ce film que vous avez été contacté pour* ***The Omen...***
• En effet, les producteurs du film m'ont contacté pour diriger la photo de ce film et, cela peut vous paraître curieux, j'ai refusé : je n'aime pas la violence gratuite et ce film me semblait en déborder littéralement ; c'est donc pour des raisons purement personnelles que j'ai refusé **The Omen** ; j'ai été, par la suite, voir le film lorqu'il est sorti et je dois reconnaître que la personne qui m'a remplacée a fait du bon travail, mais je ne regrette en rien mon refus : Voyez-vous je m'intéresse moi-même à la magie, mais d'un point de vue scientifique et non comme prétexte à l'horreur pour l'horreur

• *Puis, ce fut enfin* ***The Empire Strikes Back****. Comment avez-vous été approché pour diriger la photographie du film ?*
• Et bien, tout a commencé avec **Star Wars** : en effet, George Lucas et Gary Kurtz ont voulu me voir déjà pour le premier film ; nous avons discuté quelque peu et ils m'ont proposé de faire la photo de **Star Wars** et j'ai refusé devant eux ; j'ai repoussé cette offre en leur expliquant que celui qu'ils voulaient, en fait, c'était Geoffrey Unsworth : Geoffrey Unsworth était l'un de nos plus talentueux directeur de la photo, il a ainsi travaillé sur **2001, Zardoz, Murder on the Orient-Express** et beaucoup d'autres grands films (il a reçu un Oscar en 1973 pour la photo de **Cabaret** de Bob Fosse) et j'ai très bien compris qu'ils voulaient en fait pour **Star Wars** l'« homme de **2001** » ; mais Mr. Unsworth était mort depuis peu et on leur avait parlé de moi. Ils ont très bien réagi à la suite de mon refus et n'ont pas eu l'air étonné ; C'est moi qui le fut pourtant lorsqu'ils me recontactèrent pour **The Empire Strikes Back** : cette fois-ci, j'acceptai, car c'était vraiment moi qu'ils voulaient

• *Cela a dû être une expérience nouvelle pour vous, étant donné l'esprit du film et les moyens investis ?*
• Oui, ce film a nécessité de gros moyens. En fait, cela ne m'a pas effrayé, mais j'étais comme gêné quelque peu, tout cela me paraissait incertain, mais c'est un fait qu'il s'agissait là pour moi de quelque chose de totalement nouveau. Ceci dit, je n'ai pas vraiment collaboré avec les personnes responsables des effets spéciaux ; j'ai surtout travaillé avec Kershner : c'est normal, il était le réalisateur et c'est à lui que je devais rendre mes comptes. Et je dois dire à cet égard que je suis très content de notre collaboration : lui et Lucas m'ont prodigué de très bons conseils ; par ailleurs, je crois que ce fut très profitable au film, le fait que Kershner ne soit pas trop technicien. J'ai donc peu travaillé avec les effets spéciaux, ce qui est dommage car ce n'est pas très agréable de filmer des acteurs sans voir la scène terminée, cela n'en donne pas une très bonne idée.

• *Quelles sont les scènes qui vous ont le plus intéressé ?*
• Certainement la bataille sur la planète des glaces où l'on a utilisé beaucoup de fumigènes, etc... et pour laquelle j'ai eu à m'occuper de beaucoup d'effets optiques. En dehors des scènes tournées en Norvège, tout le reste du film fut tourné en studio, or je préfère d'ordinaire tourner en extérieurs. Cependant, le travail en studio fut ici très intéressant, en raison, entre autres, des décors employés. Mais les conditions de tournage furent parfois pénibles. En Norvège, il faisait extrêmement froid, et le travail était très dur ; puis dans ce gigantesque studio d'EMI, il faisait une chaleur épouvantable ! Ma participation au film dura 25 semaines

• *Avez-vous rencontré certains problèmes techniques pendant ce tournage ?*
• Et bien, comme vous le savez, nous avons utilisé la Vistavision qui donne une image plus précise. Les perforations de la pellicule sont les mêmes que pour tout autre film, mais l'image est « inversée » afin de donner un champ plus large à la caméra. Le problème, c'est que cette sorte de caméra est très rare, je crois qu'il n'en existe que 6 ou 7 dans le monde de sorte que nous, en Angleterre, (car je ne travaille habituellement qu'en Angleterre), nous n'en avions pas et cela provoquait parfois des déformations d'images dans le tirage des copies (rapport entre les scènes filmées avec la caméra Vistavision et celles filmées sans) et il nous fut reproché parfois certains défauts optiques dûs uniquement à des maladresses provoquées par les personnes qui ont utilisé cette caméra. Nous n'en étions aucunement responsables, la caméra n'ayant été utilisée qu'aux USA. Mais il ne s'agit là que d'un problème de détail qui fut vite réglé
Dans l'ensemble, je suis très content de **The Empire Strikes Back**, j'aime énormément ce genre de films, avec beaucoup d'action, de plus ce fut une expérience nouvelle pour moi

• *A l'origine, qu'est-ce qui vous a poussé à vous occuper de la photo ?*
• Je ne sais pas, c'est un domaine qui m'a toujours intéressé, dès le début de ma carrière, et même lorsque je ne tourne pas, je fais de la photo pour moi-même, comme « hobby », entre mes films. J'ai toujours eu une grande attirance pour l'« image », d'où mon amour pour la peinture, particulièrement l'école flamande Pour en revenir à mon travail sur **The Empire**, vous savez, personne n'est pleinement satisfait de ses résultats . Il y a des scènes que j'aurais refaites ou qui ne m'ont pas paru satisfaisantes ; à cela, il faut ajouter que l'argent était parfois investi dans une scène plus que dans une autre, ce qui est tout à fait normal pour, par exemple, les « morceaux de prestige » du film, qu'ensuite peut-être n'étais-je pas en forme tel jour, ce qu'on fait est un travail humain avant tout. Mais dans l'ensemble je suis assez satisfait du film et c'est volontiers que j'accepterai, si on me le propose, de travailler sur le 3e **Star Wars...**



▲ *Prisonniers de la planète de la Jungle* ▼ *Concertation au sein de l'Empire*

Au-delà des brumes de l'angoisse :

JOHN

Un humour loufoque et corrosif (DARK STAR)...



lugubre et inquiétant (HALLOWEEN)...

Décidées par la retentissante renommée de **Halloween (La nuit des masques)** et organisées avec l'espoir de promouvoir un réalisateur fort apprécié du jeune public, les sorties presque simultanées du premier film de John Carpenter, **Dark Star**, et de **Fog**, son dernier en date, nous fournissaient un excellent point de départ pour brosser un récapitulatif chronologique de sa carrière. Mais, en parcourant à nouveau la liste de ses œuvres, il nous est apparu qu'en l'espace de quatre longs métrages et de quelques scénarios originaux portés à l'écran, Carpenter avait commencé à nous livrer les bases nécessaires à l'analyse d'un travail qui méritait beaucoup mieux qu'un survol même attentionné. Il serait bien entendu absurde de dresser l'actuel bilan d'une œuvre qui, pour avoir débutée en 74, n'a pas encore atteint son apogée ; cependant Carpenter, au même titre que ses compatriotes Brian de Palma et Larry Cohen, l'Italien Dario Argento et le Canadien David Cronenberg (sur lesquels nous nous attarderons dans de futurs numéros) est resté fidèle à des thèmes personnels qui en ont fait un auteur important.

CARPENTER



...mais surtout une réflexion percutante sur le choc des légendes retrouvées (FOG).

Cinéaste majeur ou mineur ? Ce n'est pas à nous d'en juger mais au spectateur, et nous ne pouvons que l'encourager à réfléchir sur les raisons et les mécanismes des récits qui l'ont soit inquiété, soit irrité, non sans acquérir malgré tout une réputation que les années verront grossir ou s'éteindre. Le but de cette étude n'est donc pas de refermer sur le réalisateur choisi un carcan d'idées préconçues ou d'hypothèses douteuses mais seulement de délimiter les points d'intérêt communs à la plupart de ses films, pour mieux envisager et aborder, le temps venu, ses prochaines réalisations fantastiques. L'actualité finit toujours par rejoindre le passé, alors que le spectateur insatiable ne cesse de braquer ses yeux vers les nouveautés, et de tels dossiers réservés à des découvertes récentes aideront peut-être à réunir ces deux instants d'un lien de souvenirs cohérents et bénéfiques dans l'esprit de l'intéressé.

par Christophe Gans

Une « new generation » de la terreur

Au départ de la filmographie de Carpenter, nous trouvons un petit film de quelques minutes teinté d'insolite et récompensé par un « Academy Award », ce qui ouvrait sa carrière sous de très bons hospices. **The Resurrection of Bronco Billy** est en fait une œuvre d'étudiant réalisée par Carpenter lors de sa seconde année à l'University of Southern California. Il s'y est inscrit en 1968 après avoir convaincu ses parents de sa passion pour ce cinéma dont il désire maîtriser la technique. Amoureux-fou comme beaucoup d'adolescents et de jeunes cinéastes (Lucas, Spielberg, Coscarelli) de science-fiction et de fantastique, Carpenter entre rapidement en contact avec des techniciens novices spécialisés dans le trucage et des « fans » qui ont dépassé le stade contemplatif pour agir sur le papier ou sur film, tel Dan O'Bannon le futur créateur d'**Alien**.

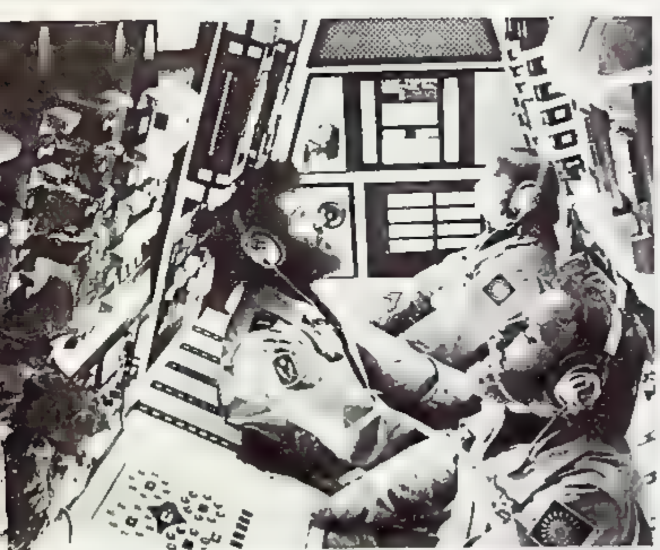
Aussi étonnant que cela puisse paraître, **Dark Star**, premier long métrage de Carpenter et parodie de cette SF adulte ouverte six ans plus tôt avec **2001**, fut conçu, mis en scène et interprété par le groupe d'amis d'un campus californien. Aujourd'hui, Carpenter a 32 ans. Il vient de refuser l'offre de réaliser **Prometheus Crisis**, variation apocalyptique sur les conséquences du trop fameux « syndrome chinois », et s'apprête à signer à nouveau pour la productrice Debra Hill un film qui sera davantage qu'un simple western : **El Diablo**. Debra Hill et John Carpenter se sont connus lors du tournage de **Assault on Precinct 13** et réunis pour **Halloween**. Le succès aux USA de cette production moyenne a scellé le pacte et l'amitié entre les deux partenaires. D'ailleurs, **Fog** prouve avec éloquence que cette collaboration suit une ligne cohérente, avant de rechercher des buts simplement commerciaux, son récit et celui d'**Halloween** ayant été en partie écrits par cette jeune femme avisée. Tout en s'associant aux longs et ardus travaux préparatoires de repérage, Debra a permis à Carpenter de prétendre dès le tournage d'**Halloween** à un contrôle illimité de ses œuvres, le laissant composer et arranger lui-même la musique, comme elle l'avait vu faire pour **Assault on Precinct 13**.

Décontracté, souriant et vif, les cheveux longs et la moustache abondante, Carpenter correspond précisément à l'image d'une « rock star » de la Côte-Ouest. Il n'est cependant que le portrait-robot de ces jeunes « loups » qui préparent le nouveau cinéma américain, un cinéma brut, à l'écoute des grands problèmes contemporains, mais qui tente par le biais de ses ambitions d'embrasser l'efficacité des productions passées. Exemplaire de sa génération, l'œuvre de Carpenter marque fort bien la vitalité presque « scandaleuse » d'une école qui, consciente d'un certain essoufflement thématique et de l'impossibilité de transcender plus encore le classicisme, fait volte-face et lègue sa modernité très périssable à des sujets dont vingt bonnes années ont démontré la puissance intrinsèque. Ces retours en arrière ont non seulement remis au goût du jour la série « B » quand ils ne la maquillent pas de cosmétiques millions de dollars (**Star Wars, Close Encounters of the Third Kind, Superman**), mais également ressuscité des mythes pratiquement périmés (assassin fou ; morts vivants). Ce phénomène de nostalgie s'inscrit à un double niveau par l'hommage rendu aux célébrissimes précurseurs (Hitchcock étant le plus sollicité) et par la création de ce qu'il convient d'appeler une assise légendaire. Alors que Brian de Palma puise son folklore dans les états d'âme écorchés de monstres humains et que Larry Cohen se compose un monde inquiet à la dimension des peurs sournoises qu'il rencontre dans son existence de chaque jour (contraception, répression policière, perte de la foi religieuse), Carpenter semble avoir pris pour objectif de donner à la civilisation américaine une culture mythologique vérifiable, même s'il doit en inventer la finalité. La désillusion des cosmonautes de **Dark Star** mourant d'ennui dans une fusée-gadget, a depuis longtemps virée au dépistage d'un univers occulte qui, en dépit d'influences très marquées, existe et hante l'esprit du jeune cinéaste. Carpenter a donc réfléchi sur ce merveilleux trompe-l'œil que constitue l'imposante littérature fantastique anglo-saxonne qui, en nourrissant les phantasmes du public, lui cache l'absence d'une culture archaïque véritablement indépendante et reconnaissable. A l'inverse de l'auteur de **Phantasm** qui s'élevait au-dessus du cliché pour trouver une réponse à des angoisses intimes, le réalisateur d'**Halloween** et de **Fog** explore les sources souterraines de ces créations délirantes et déterre l'Angoisse Eternelle, celle que Lovecraft a déifiée dans ses livres : la crainte de l'entité une et multiple, invisible et tentaculaire. Elle fut un commando de Noirs dans **Assault on Precinct 13**, un assassin aux déplacements imprécis dans **Halloween**, une armée de spectres dissimulés par un brouillard malsain dans **Fog**, mais c'est dans **Dark Star** que Carpenter lui a conférée sa plus saisissante apparence : un vide spatial dont l'immensité et la pureté précipitent la dégradation de quatre pauvres spécimens d'humanité. Donc, le cinéaste se contente de confronter l'Homme à un leg atavique qui lui redonne un juste statut d'animal : la peur des Esprits. D'une part, Sylvester Stallone reconçoit le mythe du héros en lui injectant une morale vitaminée qui est celle du combattant, et de l'autre, John Badham dans **Saturday Night Fever** et Peter Yates dans **Breaking Away** lui administrent de sévères corrections grâce à des intermédiaires gominés ou athlétiques qui sont en fait les plus magnifiques anti héros possibles et imaginables. Carpenter se contente de confronter l'Homme à un leg atavique qui lui redonne un juste statut d'animal : la Peur des Esprits.

Dark Star ou les « Cinoques » dans la lune

Période à part entière dans l'œuvre de Carpenter, **Dark Star** le doit moins à son appartenance au domaine de la science-fiction (abandonnée pour le moment par le réalisateur) qu'au regard corrosif qu'il pose précisément sur le genre. Qui plus est, cette entreprise ne s'inscrit pas ouvertement dans ce qui distingue la conduite de son auteur, et il aurait été abusif d'en greffer le contenu très particulier sur une étude comparative de **Assault on Precinct 13, Halloween** et **Fog**, trois films dont cette bande égratigne les ressorts par mégarde, si ce n'est avec un sens déplacé de la prémonition.
Dans la catégorie des réalisations d'étudiants, **Dark Star** est aussi célèbre que l'est **Duel** en tant que téléfilm. Ceci est dû au « combines » de Jack H. Harris qui l'a pris en charge pour le proposer au marché international en compagnie de **Equinox, Beware the Blob** et **Schlock**, autres pastiches du cinéma d'épouvante. Anciennement spécialisé dans l'horreur et l'aventure fantastique, Harris s'est prestement reconverti dans la parodie des clichés qu'il avait illustrés plus ou moins bien, dix ans auparavant. **Dark Star** suit fidèlement l'esprit de ses dernières productions, bien que son humour surpasse en finesse celui de **Schlock**, et que sa mise en dérision emprunte des voies enchevêtrées vers lesquelles n'avaient pu s'élever **Equinox** et **Beware the Blob**. En fait, **Dark Star** évite tous les écueils où s'étaient éventrés ces œuvrettes, que ce soit le désamorçage par une pauvreté flagrante, le manque d'audace dans le maniement des mythes et la stérilité des récits pour peu qu'on veuille les aborder d'un point de vue strictement récréatif. Combien n'ont pas enduré l'ennui à la projection de ces films pour n'avoir pas revu leurs connaissances en matière d'épouvante gothique et de science-fiction des années 50 ? Sans avoir recours à quelque démagogie dans le traitement du script, **Dark Star** expose ses ambitions sous le couvert d'une référence ouverte à un cinéaste prédominant, actuel, et déjà fort engagé : Stanley Kubrick, et à deux de ses films les plus mondialement réputés, **Dr Strangelove** et **2001, A Space Odyssey**.
Ce qui pouvait être perçu comme une facilité au niveau de la prise de contact avec un public initié ou non, permet présentement à Carpenter d'exposer une situation très claire et de la faire basculer dans l'humour à n'importe quel instant. Avec brio, le réalisateur orchestre la fusion de trois volontés en un résultat solide et achevé : la caricature de techniques dont les effets sont connus sur le spectateur (trucages spatiaux ; créatu-

DARK STAR : une ébauche incidente du chef-d'œuvre de Ridley Scott (ALIEN).







res extra-terrestres), le pastiche d'une SF antérieure à 1968 et à **2001**, (et alors guidée par des considérations politiques malveillantes) et enfin, l'attaque directe et forcenée contre toutes les aberrations qui forment la routine quotidienne des enfants de la démocratie américaine. Ce coup d'envoi a également servi de tremplin à Dan O'Bannon (rendu célèbre depuis peu par le scénario d'**Alien**) et **Dark Star** apparaîtra justement à beaucoup comme une relative ébauche du chef-d'œuvre de Ridley Scott. Taillé de références originales et enrichi par une descendance dont Carpenter n'aurait jamais pu rêver, ce premier film atteste l'importance d'un cinéma marginal, ici universitaire, dans le cadre d'une production américaine qui cultive ses talents jusque dans les strates les plus reculées de sa pyramide commerciale. Et il faut bien avouer que ce n'est nulle part ailleurs que « l'Art et Essai » tient dans ses mains la possibilité de riposter contre le Système, de promouvoir de futurs « champions » et de décider ainsi de bouleversements réels dans le style et les sujets à adopter. Cette très grande vitalité, qui est également une force scénaristique, aidera en cela **Dark Star** à affronter, peut-être mieux qu'il ne l'aurait fait voici cinq ans, l'attention du plus sévère des spectateurs. Car peu de films, et surtout pas **Mash**, ont déchaîné une telle tempête de hargne sur les écrans, le fougueux Altman ayant confirmé ses faiblesses dans la surabondance d'un travail aussi désordonné qu'inapprofondi, exception faite du splendide **Quintet**.

A l'instar de **Mash**, **Dark Star** fonctionne sur une concentration de l'action dans un cadre assez fermé, habité de rares personnages. Mais plus encore que dans le film d'Altman, la situation dépasse l'anecdote. Ecartant le numéro d'acteur bien que certaines scènes aient pu s'y prêter (le monologue devant le magnétoscope, le dialogue avec la bombe « parlante »), la réalisation brigue une dimension tragi-comique, en soi fort kubrickienne (qu'on se souvienne de **Dr Strangelove** et de **Clockwork Orange**). Naviguant en dehors des normes du temps (il s'écoule deux fois plus vite pour les terriens) et de la mort (l'âme de l'ancien commandant est restée chevillée à son corps cryogénisé), l'Etoile Noire semble voler vers des mystères fondamentaux. Néanmoins, là encore, Carpenter prend garde de ne pas confondre son rôle d'attaquant avec celui de victime. Ce postulat philosophico-mystique dérivé des aventures héroïques de la série **Star Trek** s'effondre sous le coup de boutoir d'un pastiche du « fœtus-univers » de **2001**, final canulardesque qui n'oublie pas cependant de faire aboutir les grands mouvements du récit. Le commandant trouve l'immortalité dans la course vagabonde du bloc de glace où demeure prisonnier son cadavre ; l'astronavigateur qui rêvait des heures entières devant l'infini spatial est entraîné par une couronne d'astéroïdes lumineux, et un autre, que la nostalgie rongeait, va se désagréger dans l'atmosphère d'une planète voisine sur une planche de surf improvisée

L'athéisme de Carpenter vis-à-vis de l'utopie fondamentalement optimiste que **2001** avait légué à une génération secouée par le désir de changer la face du monde, découvre son meilleur argument dans la mise à bas du sacro-saint programme spatial américain. Dans ses élans visionnaires, Kubrick a érigé la NASA comme gardienne de cette Vérité future à laquelle doit se plier l'Homme de Demain s'il veut entrer dans cette « Fédération Galactique » prônée dans **Close Encounters of the Third Kind** et **Star Trek, the Motion Picture**. Carpenter ne souligne aucune contradiction dans la pensée kubrickienne (d'ailleurs, y en a-t-il ?). Mais il compte les oublis et accuse la politique subrepticement patriotique et colonialiste d'une organisation scientifique qui entretient à loisir des relents de guerre froide par un souci de compétition toujours relancé avec son équivalent soviétique. Pour la grandeur d'un pays qui proclame le deuil national en l'honneur d'un cosmonaute parti voici dix ans, pour l'intégrité d'une nation représentée par une jeune ganache militaire aux oreilles affreusement décollées et à la morgue de sergent-major, le piteux équipage de l'Etoile Noire épure le système solaire de toute vie à grands renforts de bombes atomiques et avec une absence de scrupules terrifiante.

Conditionnés par une discipline dont Carpenter fait sourdre l'absurdité suicidaire, les quatre hommes n'ont pu se décider à abandonner leur chef et c'est pieusement qu'ils vont interroger ce héros surgelé dès que la situation « tourne au vinaigre ». Celle-ci finira par devenir monstrueusement illogique sans que la désagrégation de l'éducation militaire offre cependant aux cosmonautes une chance de s'en sortir, la chute de leur idéal patriotique n'exacerbant que lâcheté et troubles mentaux. L'anarchie qui envahit progressivement les minuscules cabines de l'Etoile Noire est aiguillée non par l'horreur d'une mission que l'équipage n'a plus la force d'assumer mais bien par des problèmes mineurs, stigmates laissés par la société de consommation. Avant de chercher à lutter contre la monotonie de leur tâche, que la diction d'hôtesse de l'air de l'ordinateur renforce au lieu de dissiper, ils ont tout juste le courage de se lamenter sur la perte du stock de papier hygiénique ! Et, à cet égard, il est amusant que, dans l'ambiance aseptisée du vaisseau, le quatuor ne rêve pas de la Terre mais de la Californie, le souvenir tenace des filles, du soleil, de la mer et des sodas ornant cet enfer carcéral de touches de noire mélancolie.

Donc, le drame existe à bord de l'Etoile Noire (le cosmonaute aveuglé par le faisceau-laser), mais l'accréditer aurait été une erreur et c'est l'humour qui finit par l'emporter (dans le cas de cette scène, notons un renvoi à la fameuse mise à feu manuelle de **Dr Strangelove**). Principal auteur du scénario, O'Bannon braque le film sur le personnage qu'il interprète, celui d'un petit machinot embarqué par erreur pour avoir revêtu la tenue d'un autre. Cette idée suffit à sanctionner impitoyablement les utopies réactionnaires américaines en vogue dans les années 50 et où l'uniforme était l'unique réalité positive (**Destination Moon** ; **When Worlds Collide** ; **Rocketship X27** ; **Riders to the Stars** ; etc...). Entre les mains de ces fantôches humains, le Pouvoir a placé une « force de frappe » effrayante, capable de se soustraire à leur contrôle pour semer la mort selon ses propres impulsions électroniques. Un gradé est obligé d'user des arguments les moins doux afin de convaincre un missile mal programmé de réintégrer son silot de lancement. Le dialogue dans le Vide prend exemple sur les échanges mi-amicaux, mi-haineux de Keir Dullea et Hal 900 dont la bombe de **Dark Star** partage les crises de folie mégalomaniaques. Sous un autre angle, cet ordinateur est une esquisse du « Mother », le computer d'**Alien** qu'il devance avec son clavier et son revêtement capitonné percé d'écrans vidéo.

Constamment, la mise en scène bénéficie des rapports qui unissent ces trois stades de compréhension, et Carpenter en joue avec intelligence, profitant du contraste qui existe entre l'illusion d'une série « B » vieillotte et le mordant qui se tapit au-delà de cette façade misérable. Se dressant contre la naïveté du film de teenagers, **Dark Star** en démonte si férocement les ressorts qu'il parviendrait à culpabiliser son public ! Quand O'Bannon tire sur la mascotte, baudruche rouge tavelée de plaques jaunes et agrémentée de deux pattes griffues, celle-ci se dégonfle en sifflant comme le fragile ballon qu'elle est bel et bien. Cet aveu humoristique, qui ridiculise toutes les créatures farfelues créées de bric et de broc dans les produits les plus artisanaux, ne pose aucune condition de rachat, et **Dark Star** nous laisserait un goût de cendre dans la bouche, si cette méchanceté ne servait un goût inné pour l'astuce filmique.

Le film est réglé avec une maîtrise exceptionnelle de la prise de vue considérée comme le matériau universel par excellence. Les séquences dans la cage d'ascenseur sont représentatives du savoir-faire de Carpenter qui, avec une caisse d'aluminium montée sur roulettes et poussée dans un couloir horizontal, réalise un exercice de suspense incroyablement long et soutenu, basé sur la minutie des recadrages. Il s'y moque de tout ce qui fera plus tard son métier, c'est-à-dire le sursaut à répétition et la volupté de transposer un danger à l'écran. Ce changement d'option a eu pour conséquence d'amoindrir la violence finalement très auto-critique de Carpenter vis-à-vis d'un Art qu'il est plus difficile d'aborder comme tel que de disséquer. On retiendra de ces images réjouissantes où le sentiment de la mort est conjugué à une cruauté loufoque, une incursion dans les soutes obscures de l'Etoile Noire, introduction à l'œuvre future de Carpenter et au film de Ridley Scott. L'ombre y est personnalisée par une bande sonore inventive, arrangée par Carpenter et qui varie souvent de l'étrangeté avant-gardiste (le tréteaux garni de bouteilles et de conserves vides qui permet à l'un des hommes de composer) à la « country-music » (l'épisode de la tornade magnétique et du surf spatial). Ce sont en tout cas les seuls éléments qui rattachent **Dark Star** aux autres films de Carpenter, l'un des rares cinéastes auquel la virulence n'ait pas servi d'exhutoire malgré la réussite incontestable de cette œuvre de jeunesse plus portée sur la démythification que sur le clin-d'œil.

Une transition malheureuse et une occasion perdue : Les yeux de Laura Mars

Imaginé en fonction de Barbara Streisand qui n'apparaît dans la version définitive que sous la forme d'une chanson qu'elle interprète, le projet de **Eyes** a été répudié par Carpenter dès le départ de la célèbre actrice. La réalisation a donc été confiée à Irvin Kershner tandis que, rendu confiant par la réputation naissante de **Assault on Precinct 13** et l'appui de Debra Hill, l'auteur de **Dark Star** s'en allait préparer **Halloween.**

Touche-à-tout laborieux dont le « féminisme » continue à servir de carte de visite, et que seules des superproductions anonymes comme **The Empire Strikes Back** peuvent sortir de l'ornière, Kershner est responsable avec le co-scénariste David Zelag Goodman de la mise à sac d'un script magnifique, digne d'être comparé à celui de **Peeping Tom.** Carpenter y prolongeait et enrichissait l'étude du cas de voyeurisme, amorcée par Michel Powell en 59, grâce à une fiction à suspense dont le lyrisme ne devait pas tout à un essai de mélodrame fantastique, mais était contenu dans une étude du maniement de l'Image et de son pouvoir sur la masse. Laura Mars, belle et célèbre photographe de mode, est hantée depuis plus de deux ans par des scènes d'assassinat qu'elle traduit dans ses œuvres. Elle s'aperçoit brusquement que ces images terribles ont un fond de réalité et qu'elle a assimilé le regard du tueur à chaque crime. Et voilà que celui-ci commence à sévir dans l'entourage de la jeune femme... Repoussant le côté clinique du **Voyeur**, ce scénario donne au thème une dimension plus générale en élevant son propos à la vision d'un univers marginal, régi par le Culte du Regard. Ce choix de dépeindre une société parallèle était attesté par l'influence du personnage central sur un environnement sensible à la moindre de ses créations. Drapée dans l'émotion qu'elle suscite, Laura Mars est la souveraine de ceux qui ont fait la renommée de ses travaux, écarnation de ce décor privé où elle a trouvé une célébrité contestable. Contrairement au héros de **Peeping Tom** qui demeurait au centre de chaque image un être déchu rejeté par le cadre et les gens dits normaux, elle fait corps avec la « caste » qui lui tient lieu à la fois de révélateur et de public admiratif. Prisonnière de ses disciples, elle est en fait l'esclave de la mode qui peut la réduire au silence aussi aisément qu'elle l'a placée sur ce piédestal.

Et c'est dans le petit monde qui gravite autour d'elle que l'assassin va frapper pour remettre en question le talent innovateur de la jeune artiste, faits divers et clichés photographiques confrontant leur similarité dans la réalité comme sur le papier sensible. Car les compositions scintillantes de Laura Mars sont les fac-similés aseptisés, les contretypes détournés d'une épouvante bien fondée. Ses yeux ne sont pas des portes entrebâillées sur le cauchemar mais des fenêtres ouvertes sur la banalité monstrueuse de crimes sadiques. A telle enseigne que l'on peut se demander si le mauvais rêve n'est pas tout simplement la mini-société où évolue Laura Mars.

Il est regrettable que le seul — et remarquable — scénario original de John Carpenter qui nous soit parvenu, fut celui de cet irrémédiable échec. Jusqu'à **Fog**, le jeune cinéaste n'a plus signé d'aussi beau sujet, car l'impact incomparable de **Eyes of Laura Mars** tenait dans une vision « intérieure » dont la totale subjectivité n'était plus liée, pour une fois, à un effet de caméra. **Hallowen** et **Fog** ont renoué prudemment avec l'assassinat traditionnel contemplé par le public au niveau de la victime (si ce n'est dans la séquence préparatoire de **La nuit des masques**), alors que dans ce thriller paranormal, le spectateur avait la possibilité de revêtir la personnalité du tueur pour mieux en comprendre les motivations sans que la trouvaille débouche sur une dangereuse identification. Moins artificiels que les travellings en caméra portée qui feront la célébrité d'**Halloween**, les échanges de regards de **Eyes of Laura Mars** répondent directement à une attirance pour le spectacle à sensations. Ils posent en vérité une interrogation impérative sur la dégradation du cadre de vie quotidien par une violence urbaine. Le désir d'y remédier parcourt l'ensemble de l'œuvre de Carpenter et pourrait lui servir de « morale ». Avant de conseiller avec **Halloween** et **Fog** une action individuelle contre ce danger, Carpenter attaque dans **Eyes of Laura Mars** une certaine lâcheté face à la montée de la criminalité. Cette attitude de retrait est signifiée par le regard esthétisant que pose Laura Mars sur l'atrocité de ces meurtres sauvages exécutés dans des taudis infâmes par un être traumatisé. Retranscrie sous une forme enjolivée, l'horreur devient une recherche picturale, devant laquelle le tout-un-chacun peut se déculpabiliser en oubliant la piteuse réalité. Carpenter ne manque pas de préciser son discours, et c'est une classe assez élevée qui lègue à la masse populaire cette vision libératrice et prétendument artistique.

Ce monde privilégié subsiste en vase-clos, replié sur lui-même au point d'apparaître incompréhensible et inaccessible à ces passants qui assistent par hasard à une séance de pose en pleine rue. Un cordon de policiers est d'ailleurs présent pour séparer Laura Mars et ses modèles de cette foule de badauds, ceux qui vivent au jour le jour les tracas aliénants de la civilisation. Et lorsque le tueur commence à sévir, ce refus d'établir le moindre rapport avec l'extérieur semble une tentative bien éphémère d'échapper aux contingences de la réalité. La fragilité de la barrière de richesse et de snobisme opposée au quotidien grisâtre par les amis de Laura est fort bien traduite par la bizarrerie des décors : petit « nid d'amour » caché dans un immeuble sordide, studio ultra-moderne installé dans un hangar désaffecté de l'installation portuaire... Et avec quelle futilité retentit à nos oreilles les cris dégoûtés d'une cover-girl défaillante à laquelle on vient apprendre lors d'une soirée inaugurale la mort d'une connaissance ! C'est pourquoi le passage de la volonté de lutter par l'accusation **(Eyes of Laura Mars)** à l'apologie d'une riposte instinctive **(Halloween)** accuse le pessimisme de Carpenter quant à l'existence d'une solution à ce problème contemporain.

Le principe du scénario était donc de créer des liens étranges entre un univers artificiel et fastueux et le spectacle commun des rues embouteillées de New York. Mais Kershner oublie cette ambition derrière la facilité d'un croquis, souvent juste mais jamais agressif, de cette galerie de rêve conçue de toutes pièces pour satisfaire les plaisirs d'esthètes et donner le vertige au premier quidam venu. Fidèle à la cause féminine, le réalisateur décrit la profonde mysoginie qui existe à l'état latent dans l'œuvre de l'héroïne, prise au jeu de la mode qu'elle a enfantée. Il démontre sans coup férir l'érotisme glacial de ces jeunes femmes trop belles, trop maquillées, trop déshabillées, se livrant à des ébats langoureux sous le regard ahuri du passant et le « troisième œil » de Laura Mars. Ligoté par son passé de photographe de mode et une nostalgie évidente, Kershner ne va pas au-delà de cette constatation et se retranche dans une mise en valeur paradoxale de Faye Dunaway, l'actrice étant éclairée de telle façon que son regard revête un éclat spécial.

La trahison du script de Carpenter va plus loin et prend l'apparence moins négligeable d'une grande médiocrité technique, inconciliable on s'en doute, avec les trouvailles du réalisateur d'**Halloween**. Elle est la cause de l'inconsistance psychologique dont souffre le personnage de Laura Mars. Il se trouve que Kershner confère aux images fantasmatiques comme aux autres le même vernis, et un simple filtre est censé apporter le contraste. S'engluant dans son erreur, Kershner ne différencie aucunement le regard du tueur de celui de Laura Mars bien que les deux figures se déplacent dans des cadres sociaux radicalement opposés. Absurdes dès lors nous apparaissent les tentatives désespérées de l'artiste pour expulser sur la pellicule photographique ces visions qui l'obsèdent, et il nous est impossible de penser la moindre seconde qu'un pauvre dément, brisé par une enfance malheureuse, puisse avoir de son environnement misérable une image que ne désapprouverait pas David Hamilton. La séquence où Laura Mars fuit dans un décor qu'elle ne voit plus avec ses yeux mais avec ceux de l'assassin qui la traque, était à la base fabuleuse. Dénaturée par l'erreur de Kershner, elle perd sa puissance, n'étant déchiffrable que très progressivement. Or, le cinéma fantastique est l'expression d'un choc qu'il soit massif ou subtil, et ce film irritant et hypocrite n'en tient absolument pas compte, préférant l'apparat d'une série « A » à l'audace d'une œuvre d'auteur.

Définitivement rompu, le suspense s'achève dans le naufrage d'une révélation très structurée, quoique fort sage, où l'assassin s'en prend à son reflet dans une glace pour rejeter ses mauvais instincts. Ce final offre la particularité d'être amené en référence à l'une des premières images, celle où Faye Dunaway se

réveille brutalement d'un cauchemar dans sa chambre, pièce tapissée de miroirs (connaissance multipliée) et dont la construction circulaire trahit une ambiance oppressante qui répond à l'angoisse de son occupante. Ce plan résume à la fois la fatuité d'un cadre qui exhibe simultanément ses tares et ses fantaisies cruelles (vieilles femmes poudrées ; nains difformes) et le caractère assez trouble du voyeurisme de l'héroïne. L'œil est ainsi considéré comme organe de plaisir puisqu'il permet à Laura Mars de délivrer ses obsessions intimes et donne à l'assassin la manie de pourfendre les orbites de ses victimes à coups de pic (le symbole est explicite !). Le suspense utilise à bon escient cet aspect du script, les trois suspects étant des mâles diminués (le mari rejeté, le chauffeur asservi, l'imprésario homosexuel), preuve de la stérilité de leur milieu. Et, il s'agit, bien entendu, de l'amant de Laura Mars, policier de métier interprété par le robuste Tommy Lee Jones, qui avouera sa culpabilité. A la lumière de cette constatation, il est permis d'imaginer la surprise de la jeune femme accaparant la perception oculaire du tueur alors qu'elle se pâme dans les bras de celui-ci. Mais ce n'est pas la mise en scène puritaine de Kershner qui nous aurait réservé un tel moment d'amour fou et l'on se contentera, en se remémorant la virtuosité formelle d'**Halloween**, de penser à un film signé Carpenter et débarrassé d'un coup de théâtre prévisible que le sous-tirage français a desservi par sa vulgarité.

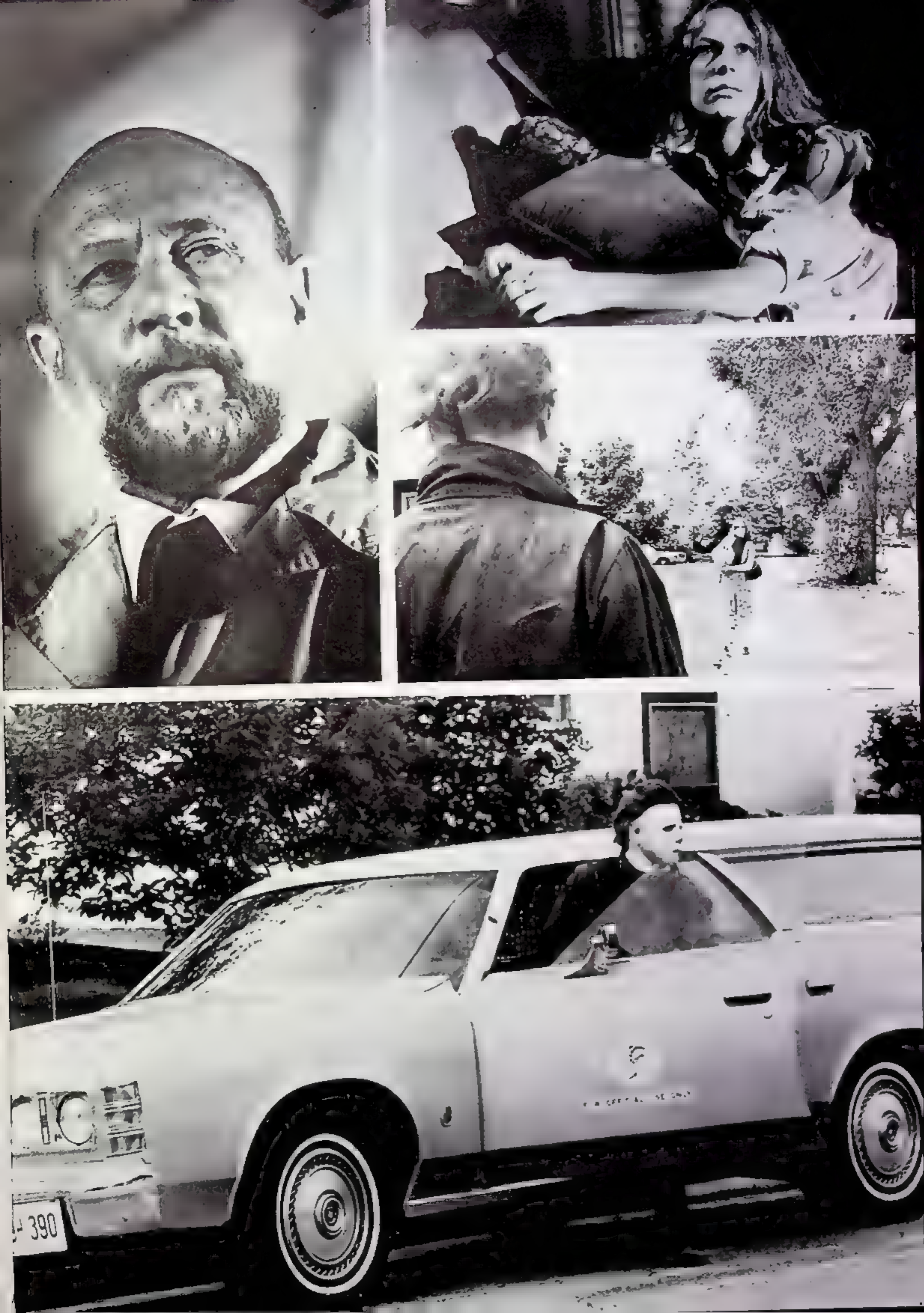
Carpenter et les angoisses nocturnes

Assault on Precinct 13, Halloween et **Fog** représentent assurément trois variations à peine dissemblables de ces thèmes qui fascinent Carpenter et devraient encore électriser ses futures réalisations. Invariablement, ils prennent leur ancrage dans un quotidien que le cinéaste ne s'est pas résolu à dépeindre avec neutralité, la terreur s'inscrivant dans un discours non denué de sévérité.

• L'agression : entre la réalité et l'effroi...

Tribut lourd et pénible payé à la société moderne, l'insécurité et la naissance d'un règne criminel urbain sont devenues tout naturellement les deux principaux fondements du cinéma actuel. Des conclusions s'imposent quand on sait que les USA et l'Italie, qui fournissent au genre ses têtes de files, tentent de moins en moins d'analyser ce malaise. La condamnation est préférée à la guérison et c'est dans le thriller américain et transalpin que nous avons pu découvrir récemment les plus cinglantes apologies de la défense individuelle et de la peine de mort. Ce problème épineux et apparemment sans remède qui avait été pendant longtemps le fer de lance des sous-productions horrifiques, a depuis peu été transmis à un cinéma plus confortable et affectionné par la majorité du public. Déchiré par une incertitude qui l'oblige à louvoyer entre les extrêmes les plus durs, Carpenter ne s'est jamais écarté d'une certaine prise de conscience de la violence environnante. Elle lui a servi à huiler les engrenages fatigués de ses suspenses et prouve la perte de vitesse d'une conception de l'épouvante qui n'avait pas trouvé le besoin jusqu'alors de frayer avec le sordide.
Il demeure que **Assault on Precinct 13** ne relève que très accessoirement du cinéma que nous avons l'habitude d'aborder, l'utilisation des ficelles du film de terreur étant subordonnée à un récit policier sur lequel elle ne prend jamais le pas. Toutefois, **Assault on Precinct 13** est le dernier film de Carpenter — avant le virage décisif concrétisé par **Halloween** — à traiter du rejet des responsabilités vis-à-vis d'un avènement du Chaos. Il prend corps en l'espace d'une nuit, définition temporelle qui ramène à une dimension terrestre l'écrasante profondeur symbolique de l'espace où filait l'Etoile Noire.
Au crépuscule, le commissariat d'un quartier pauvre est mis hors-service, et la ville que l'on ne voit pas mais dont on perçoit les rumeurs au loin, abandonne le lieu à toutes les formes de désordre. L'une d'elles revêt la hargne d'une délinquance organisée, à mi-chemin entre le clan et le gang, qui, dans l'indifférence générale, va faire le siège de l'établissement isolé où se sont réfugiés quelques personnages. Construit sur le même principe que **The Night of the Living Dead, Assault on Precinct 13** retrouve la valeur critique du film de Romero au terme d'une longue étude du comportement humain dans un espace encerclé (après avoir tenté une sortie, les survivants se terrent dans la cave pour attendre le jour et la réaffirmation ponctuelle d'une protection illusoire). Cette parabole sur l'incapacité de se soustraire à la corrosion qui effrite la façade lustrée de la société dite libérale, possède les allures d'un film d'épouvante mais situe sa portée fantastique au stade d'une démonstration par l'absurde. Elle est typique au producteur Jonathan Kaplan dont l'anarchisme réputé, constaté à nouveau dans **Over the Edge (Violences sur la ville)**, infirme les accusations de racisme portées contre Carpenter (les assaillants sont des Noirs). La présence de Kaplan aurait tendance également à nous ouvrir les yeux sur l'arrogance d'une histoire où, à l'échelle d'un pâté de maison delabré, l'Amérique est restituée avec son éternel malaise racial. Le choix d'un vieux commissariat désaffecté vise une ironie grinçante quand ce lieu « sacré » devient le théâtre d'affrontements féroces qui remettent les forces de la loi à leur vraie place, celle d'une thérapeutique plus rassurante qu'efficace.
Il est normal à ce titre que l'on puisse déceler dans **Assault on Precinct 13** l'attirance vers une solution plus radicale fondée sur « la loi du talion », Carpenter réunissant du même côté de la barricade policiers et prisonniers pour dégager l'importance du péril encouru. Néanmoins, c'est l'image d'une métropole gourmande et mangeuse d'hommes dressant les frères de race entre eux (un assiégé Noir est abattu par les attaquants) qui nous restera en mémoire et non celle d'une nuée d'insectes humains jaillissant des bâtiments que l'ombre a transformé en ruches grouillantes.
Négatif du décor de **Assault on Precinct 13**, une paisible bourgade de l'Illinois révélera pourtant son visage caché lors de **La nuit des masques**, celui d'un dédale de pavillons coquets, d'un coupe-gorge labyrinthique, terrain idéal à une cascade de frayeurs... Elles sont causées par un dément évadé d'un asile et originaire de l'endroit, en qui la célébration d'Halloween réveille d'horribles désirs. Inséparable d'une étude des superstitions et de leur survivance, ce film traite néanmoins du Bien et du Mal dans un contexte très réel où intervient une notion judiciaire. Elle dérive du choc ressenti à la vision de ce visage d'enfant, les yeux perdus dans le vague, la main étreignant un couteau maculé de sang, et dont la caméra s'éloigne en un magnifique mais répulsif mouvement de grue. Dès sa jeunesse, le tueur a rompu les ponts avec notre morale et ses obligations, et il est pour cela irrécupérable. Comme le dit et le répète le Dr Loomis, son psychiatre, il est « l'incarnation d'un Mal » que l'on doit détruire sous peine de le voir se répandre à nouveau, car depuis qu'il a mis ce masque de clown pour tuer sa sœur, le « démon du crime » a pris possession de lui et n'a plus quitté son for intérieur. Sous le couvert de répliques lourdement symboliques dont le vocabulaire faisait anciennement partie de l'attirail des exorcistes et autres chasseurs de vampires, **Halloween** instaure la nécessité d'éliminer tout criminel dangereux, par n'importe quels moyens. Aussi, Loomis projetait-il de droguer son patient afin de le livrer sans défense à la Justice, méthode expéditive et passablement ignoble qui, avec une habileté diabolique, va dans le sens d'une attaque contre l'intervention de la psychiatrie dans le jugement des assassins. Qui sait si Loomis par son fanatisme n'a pas influé sur la personnalité du fou et précipité son identification à une force malfaisante ? Cette justification du recours à la peine capitale imposée par l'irresponsabilité dangereuse de la médecine, s'est vu accentuée dans l'exécrable **When A Stranger Calls (Terreur sur la ligne)** de Fred Walton, démarquage à peine déguisé du script original de **Halloween** (intitulé dans un premier temps **Baby-Sitter Murders**).

HALLOWEEN : un tueur totalement inhumain et un suspense efficace.


390

Certes, le caractère surnaturel de la chute aurait pu gommer la crudité du récit, mais Carpenter hésite beaucoup trop à rendre son tueur totalement inhumain. Ses méfaits sont empreints d'une trouble sexualité à l'instar des sévices endurés par les victimes dans **Eyes of Laura Mars**. D'autre part, le « croquemitaine » d'**Halloween** possède la même corpulence à la fois virile et simiesque que le meurtrier campé par Tommy Lee Jones, et ses actes sont ceux d'un psychopathe avant de correspondre aux impulsions incontrôlées et bizarres d'une créature fantastique. Véritable bête féroce, il lui arrive de dévorer un chien vif ou de clouer un adolescent à une porte d'un coup de poignard, mais il ne manque ni de ruse, ni de perspicacité quand il s'agit de se travestir (le drap de fantôme) ou de surgir à l'improviste. Et si ses gestes sont empreints d'infantilisme (ses hochements de tête circonspects devant le cadavre épinglé), ses intentions nous apparaissent clairement comme celles d'un maniaque irresponsable plus instruit de l'Amour que de la Mort. Le péril qu'il incarne est suggéré par des moyens très simples dont le plus effrayant et significatif reste ce coup de frein brutal donné en réponse à l'interpellation grossière de l'une des trois héroïnes.

• Entre la suggestion et l'horreur pure

Qualifié de « mignon » par celle-ci, il frappe avec un curieux fond de puritanisme lorsque la célébration d'Halloween vire à l'orgie. Aguiché, il fait une fixation sur Laurie, la première fille d'Haddonfield qu'il ait aperçue à son retour, dissimulé derrière les fenêtres condamnées de son ancienne résidence. Sans cesse, des éléments nous rappellent que le décès empêche l'agression de tourner au viol : perçus comme des bruits de bête en rut, les gémissements du berger allemand sont en fait des râles d'agonie qui sonorisent étrangement le plan malsain où les pattes de l'animal étranglé se détendent le long des cuisses du dément. Toute la bande sonore est par ailleurs traversée de respirations rauques et de halètements obscènes qui ont tendance à ramener la quête du « croquemitaine » aux déambulations moins fabuleuses d'un pervers. Cette appréhension de voir une jeune fille ou un enfant attaqués serait vite intolérable si l'humour ne soufflait sur ces sous-entendus continuels (le coup de téléphone d'Annie dont les bruits de déglutition sont pris pour ceux d'un maniaque), et l'invraisemblance ne ruinait certains passages. Rejetant l'hémoglobine, Carpenter se livre pourtant à toutes les facilités et ne parvient à en justifier qu'un minimum (Loomis effrayant quelques enfants pour se délecter de leur peur). Les emprunts aux maîtres du thriller italien, Mario Bava (l'éclairage dans la penderie) et Dario Argento (l'aiguille à tricoter) ne suffisent pas à délayer une grande malhonnêteté dans la répartition des sursauts. Le suspense est étiré (le râteau qui bloque soudain la porte-verrière), modelé (le côté tragi-comique de l'accumulation de cadavres dans la chambre d'Annie) et malmené (la chute quasi-mortelle dans l'escalier dont se relève Laurie). Sur un matériau aussi brut, les fautes de raccords s'amoncèlent (le couteau emmené au premier étage et que l'on aperçoit ensuite sur la moquette du salon), preuve que Carpenter s'est fait piéger dans la surenchère.
Il n'y est plus revenu avec **Fog**, version améliorée d'**Halloween** dont il rejette les concessions à la réalité dans l'histoire comme dans le fond de son propos. Le générique s'inscrit sur un enchaînement totalement absurde de faits inexplicables, mais très communs pour l'amateur, que Carpenter concentre malicieusement pour ensuite ne plus les réutiliser. Comparativement au précédent film, **Fog** confirme l'épuration de sa mise en scène, cette œuvre ramenant le conflit social à un combat inégal entre spectres et humains. L'affrontement ressemble rapidement à une partie de cache-cache, puis à une fuite et enfin à une retraite en catastrophe dans l'église de la région, vide de ses fidèles comme l'avait été le commissariat d'**Assault on Precinct 13** de ses fonctionnaires. Débarrassé des sournoises tournures d'esprit d'**Halloween**, **Fog** se situe essentiellement entre l'horreur pure et la suggestion (le crochet arrachant les yeux du marin) pour soulever chez le spectateur un effet de dégoût durable sur lequel Carpenter brode des séquences d'une efficacité indubitable. Elles la tiennent d'une justesse et d'un humour considérables dans l'amélioration des procédés d'**Halloween** (le parallélisme des décors du phare, du centre météorologique et du chalutier amené par des bribes de dialogue ou des constatations étonnées). Bien que la gratuité ait toujours droit de véto (le curé dans l'obscurité du presbytère ; les pneus dérapant dans la boue tandis que s'avance l'armée fantomatique), **Fog** est remarquablement ordonné en fonction des phases d'accalmie nerveuse qui succèdent aux chocs émotifs des scènes d'épouvante. Les premières abondent en corps lacérés et traversés de coutelas, épisodes terribles sans être sanglants, entraperçus derrière l'opacité du brouillard.
Par la suite, la sauvagerie des monstres reposera uniquement sur la richesse du son qui s'arme de souffles électroniques et de claquements synthétiques pour nous soustraire l'ignominie des massacres. **Fog** n'attend pas pour enlever au spectateur sa participation et provoque dès le début sa riposte instinctive contre tout instant de tranquillité soudaine. Mais, en dévoilant ses cartes au prime abord, Carpenter arrive plus sûrement à contourner notre attention pour nous clouer de terreur par un revirement inattendu (la chute du corps éborgné qui suit immédiatement l'effet prévisible de l'avalanche de rouleaux métalliques). Rodée avec soin, la mise en scène pianote sur nos nerfs en variant de la tension silencieuse à l'hystérie, et s'il advient qu'un crochet se lève dans le cadre, c'est pour ne jamais s'abaisser et laisser le public dans l'attente crispée d'une surprise éventuelle.
L'impression d'incommunicabilité est ainsi complétée par celle d'un isolement cruel et, avant même de décharger sur le sol son bataillon de débris hideux, le brouillard prend possession du territoire et fait peser sa loi en court-circuitant les lignes télégraphiques. Il est dorénavant acquis que le téléphone occupe une place prédominante dans l'univers anxieux du réalisateur : son arrêt signifiait le commencement du cauchemar (**Assault on Precinct 13**) et il reliait les proies du « croquemitaine » d'une invisible cordelette d'angoisse (**Halloween**). Ici, il semble avoir été mis hors d'état pour abandonner plus sûrement la belle Adrienne Barbeau aux spectres enragés. En se réservant le droit exclusif de sauver ou non son épouse de ses propres obsessions, Carpenter pousse assez loin les rapports entre violence et désir perceptibles dès **Eyes of Laura Mars**, et ce, malgré l'abandon d'une forme d'engagement civique au profit d'un linéaire exercice de terreur.

• Carpenter et l'Indicible

Stade intermédiaire entre sa phobie de l'agression et ses vues personnelles sur la mission lyrique du fantastique, l'attachement que porte Carpenter à l'évocation d'un monde et d'un peuple indiscernables est à la base même du déploiement technique de ses mises en scène. Souvent accusé de pompiérisme et de prétention du fait de ce maniement incessant de la caméra, le réalisateur n'y a répondu qu'en insistant un peu plus sur la complexité de son travail. Point de mépris bravache dans cette fermeté car, en sachant pertinemment que la virtuosité n'a jamais fait un grand cinéaste, l'auteur de **Fog** a évité l'amusement technique contrairement à ce que laisserait supposer la superficialité de son rôle de faiseur d'effroi dans **Halloween**. C'est pourtant ce film qui illustre le plus consciemment les possibilités créatrices d'une caméra projetée au milieu des acteurs qu'elle ne seconde plus pour leur donner la réplique, justifiant à cette occasion sa promotion. Les tours de force cinématographiques d'**Halloween** ne sont jamais emphatiques et leur réalisateur n'a pu décevoir son public en exposant avec **Fog** ses limites actuelles. Sans en être le meilleur, **Halloween** est en cela le film le plus typé de la carrière de Carpenter, le suivant qui lui est supérieur demeurant son remake. Retravaillée très discrètement dans **Fog**, l'utilisation de la « panaglide » est à l'origine du rythme conféré à **Halloween** dont l'inexistence du récit était contraignante. Variante « panavision » de la « steadicam », prodige de la technique qui permet au spécialiste Ray Stella de porter la caméra à l'épaule sans que l'image n'en souffre et ne tremble, la « panaglide » procure une sensation envoûtante par la sinuosité de ses déplacements, humains dans leurs réactions et inhumains dans leur légèreté. En dépit des ombres portées sur le mur et de l'invraisemblance temporelle (l'acte amoureux que va punir l'assassin masqué est consommé en quelques 30 secondes !), la séquence d'ouverture réussit à nous mettre à la place du tueur et à nous le dissimuler dans le même temps. Ne se résignant à aucun instant à réaliser un plan sur pied ou sur rail, Carpenter écarte le danger de la systématisation et fait du moindre cadrage un regard menaçant posé sur les choses. De cette instabilité dans la prise de vue, il tire le moyen de transformer parfois son tueur en créature impalpable échappée de ces terreurs que l'homme a camouflées en fête populaire.
Pétri par la peur qu'il provoque, sa substance est en fait bien mystérieuse et ce n'est pas l'image-éclair d'un visage cireux et figé qui nous en apprendra plus. Nous restons donc dans l'alternative de prendre ou non le meurtrier pour un être de chair et d'os malgré de larges concessions au fantastique (le halo rouge

suite page 38

Entretien avec John Carpenter.



John Carpenter et ses vedettes sur le tournage de Fog (de gche à dte : Adrienne Barbeau, John Carpenter, Jamie Lee Curtis et sa mère Janet Leigh).

Jeune, les cheveux longs, le regard perdu dans ses rêves, John Carpenter ressemble à tout sauf au metteur en scène mondialement célèbre qu'il est devenu. Dans un sens, on le verrait mieux planté au milieu du campus de l'USC (Université of South California), ou encore héros de l'un de ses films !

L'Ecran Fantastique • *John Carpenter, comment avez-vous fait vos débuts dans l'industrie cinématographique ?*

John Carpenter • J'ai commencé... à l'âge de huit ans ! Mon père avait une caméra, que je lui ai empruntée pour commencer à faire un film. En 1968, je hantais l'Université de South Kentucky lorsqu'il m'a fallu décider de ce que j'allais faire. J'avais toujours rêvé de faire du cinéma et la façon la plus facile de commencer, la seule en réalité pour moi, c'était d'entrer dans une école de cinema. C'est ainsi que je suis arrivé à l'USC, à Los Angeles. J'y suis resté 6 ans. Mais vous savez, je n'ai jamais obtenu mon diplôme ! Jamais ! C'est durant cette période que j'ai commencé **Dark Star.**

• *C'était un court métrage, à l'origine ?*

• Oui. Enfin, un moyen métrage de 45 minutes, et qui est devenu un long métrage apres toutes sortes de péripéties. Il nous a fallu environ 3 ans et demi pour en venir à bout, et il nous a coûté 60 000 dollars ! Nous avons tourné en 16 mm pour commencer, mais par la suite nous avons gonflé le tout en 35. Le film a été distribué ici en 1974, mais dans l'indifférence générale. Le moins que l'on puisse dire, c'est que ce ne fut pas un grand succes ; personne n'est allé le voir. J'avais espéré que grâce à lui je me retrouverais dans l'industrie cinématographique, qu'on me remarquerait, mais ce n'est pas ainsi que les choses se sont passees.

• *Quelle part de **Dark Star** doit-on attribuer à Dan O'Bannon ?*

• L'idée originelle est de moi. Dan est arrivé, et nous avons travaillé ensemble sur le script. Moitie-moitié. Il était directeur artistique. C'est lui qui a construit la plupart des décors. Vraiment construit, de ses propres mains...

• *Ils étaient formidables !*

• Oui. Il jouait aussi dans le film, et c'est lui qui l'a monté. J'ai produit le film, je l'ai mis en scène et j'ai fait la musique.

• *Comment s'est passé le tournage ?*

• Horrible ! Très difficile. Nous n'avions absolument pas d'argent. Nous n'avons obtenu acune coopération de l'USC pour la raison que ce n'était pas leur film. C'était *mon* film, et je l'avais fait en toute indépendance de l'USC.

• *Qu'avez-vous fait après **Dark Star** ?*

• Eh bien, j'ai commencé par écrire des scénarios, puis j'ai fait **Assault on Precinct 13**, et quelques films de télévision...

• ***Assault...*** *na pas été très bien accueilli aux Etats-Unis ?*

• Il est sorti une première fois en 1976, et il n'a pas marché du tout. Je ne comprends pas pourquoi. Il n'a tout simplement pas marché. C'est alors que je l'ai présenté au London Film Festival ou il a été très bien accueilli. Il a eu beaucoup de succès en Angleterre.

• *Il a obtenu également une bonne presse en France.*

• Vraiment ? Je savais qu'il avait bien marché en Europe. C'est une sorte de mélodrame contemporain, un western déguisé ; un western qui se passerait de nos jours, évidemment. Je crois que le public ne savait pas ce qu'il allait voir, ici. Le film a été présenté comme un film de violence, c'est tout. En Europe, il a été mieux présenté. Je ne sais pas.

• ***Dark Star*** *était un film de science-fiction au départ, un film de science-fiction comique. Au contraire,* ***Assault...*** *se présente comme un film sinistre et violent. Comment expliquez-vous le passage de l'un à l'autre ?*

• Ça va vous surprendre, mais je pense qu'il y a une bonne dose d'humour dans **Assault.** L'horreur même de la situation est révoltante. Plus la situation est grave, plus elle me paraît comique. L'intrigue de depart de **Dark Star** est très grave : pensez aux personnages, des hommes qui se trouvent dans l'espace extérieur depuis 20 ans, sans une femme... Ils deviennent tous fous. C'est tres grave, et ça a paru plutôt drôle.

• *Il y avait un extra-terrestre dans **Dark Star**, qui s'enfuyait et était poursuivi par l'un des membres de l'équipage. Est-ce que cette situation de départ « sérieuse » a servi de point de départ au film de O'Bannon, **Alien** ?*

• Pas vraiment. Alors qu'il travaillait avec moi sur **Dark Star**, Dan avait déjà eu l'idée de **Alien**, qu'il a pu légèrement intégrer à **Dark Star**... Mais au départ, il avait envie de faire un remake d'un film des années 50 : **It, the Terror from Beyond Space.** Dans ce film, le monstre monte à bord d'un vaisseau spatial et se fraye un chemin jusqu'à la salle des commandes, pourchassant et tuant tout l'équipage sur son passage. Il voulait faire ça — réactualisé, bien sûr. Le faire avec de gros moyens. Mais je ne crois pas que l'extra-terrestre de **Dark Star** ait grand chose à voir avec ça. Non, ce qu'il a pris dans **Dark Star**, c'est l'idée d'un équipage qui n'a pas l'air très... militaire, disons. Négligé. Qui est là, à boire de la bière... depuis toujours.

• *Des camionneurs de l'espace !*
• Oui, quelque chose dans ce goût là !

• *Comment cela s'est-il terminé pour* **Dark Star**, *ici ?*
• Il a été redistribué par les gens qui ont distribué **Frankenstein** et **Dracula** de Warhol... et **Deep Throat** ! Ils prétendaient que c'était un film de contre-culture, ou tout au moins c'est ce qu'ils m'ont raconté ! Selon eux, tous les hippies allaient venir le voir. Ils ont mis beaucoup d'argent dans l'affaire, et ont sorti le film dans 40 ou 50 salles à Los Angeles, mais il n'a pas trop bien marché. Evidemment, il était à l'affiche avec **The Devil's Rain** !

• *Avez-vous écrit d'autres scénarios à l'époque ?*
• Eh bien, j'ai écrit le scénario original de **Eyes of Laura Mars**. Au début, il était question que je fasse le film en tant qu'indépendant, puis les choses ont tourné autrement. A un moment, il y a eu quelqu'un qui voulait faire le film avec Barbra Streisand ! C'aurait été mieux que ce qui en est résulté...

• *Devons-nous comprendre que vous n'aimez pas Faye Dunaway ?*
• Non. Le problème est que dans mon histoire, la femme est psychiquement liée à l'esprit du tueur et voit par ses yeux lorsqu'il tue. Une idée très visuelle... John Peters l'a achetée et m'a appelé pour me dire qu'ils voulaient que l'assassin soit une personne dont elle était amoureuse. Je crois que ça a tout gâché, parce que votre métier d'écrivain consiste alors à éloigner le spectateur de la vérité. Il ne faut pas qu'il puisse dire : « voilà le meurtrier ! » Il faut lui tendre des pièges, l'éloigner de la solution, ce qui n'est pas ce que je voulais faire au début.

• *Avez-vous réécrit vous-même le scénario ?*
• Oui.

• *Et que s'est-il ensuite passé ?*
• Eh bien je vous ai dit que j'avais fait **Assault** avec une petite compagnie indépendante de Philadelphie. Cela n'a pas trop bien marché, et ça faisait déjà deux films que je réalisais sans grand succès... Après cela, j'ai fait un film de télévision appelé **Someone is Watching me** pour la NBC.

• *De quoi s'agissait-il ?*
• Une sorte de **Rear Window** et de **Dial M for Murder** dans un immeuble de standing, avec une femme terrorisée par un maniaque invisible. C'était un bon film, mais limité. Il se passait pour ainsi dire dans une seule pièce et, comme c'était pour la télévision, nous ne pouvions rien y mettre de violent.

• *Et puis...* **Halloween** *?*
• Oui. Ça a commencé le jour où un distributeur m'a dit : « j'aimerais faire un film sur un type qui assassinerait des jeunes filles qui gardent les enfants. Nous appellerions ça les **Baby-sitter Murders**. » Je n'avais pas de travail à ce moment-là et, n'ayant rien d'autre à faire, j'ai répondu d'accord, je vais m'y mettre. C'est comme ça que ça a commencé. Il a alors ajouté : « Situons l'action du film pendant la nuit de Halloween. C'est une période tellement favorable : le Croquemitaine... » J'ai pensé que c'était une idée géniale et nous sommes partis !

• *C'est vous qui avez écrit le scénario, n'est-ce pas ?*
• Je l'ai écrit en collaboration avec Debra Hill en huit jours à peu près ! Nous avons eu 20 jours de tournage, ça a coûté 300 000 dollars, et voilà.

• *Comment avez-vous réussi à avoir Donald Pleasence pour aussi peu d'argent ?*
• Sa fille avait vu **Assault**. Lui aussi, mais il n'y avait rien compris. Mais elle lui a demandé de faire **Halloween** parce qu'elle avait adoré **Assault**. Il a répondu qu'il allait le faire, mais qu'il n'y comprenait rien. Cependant nous nous sommes finalement très très bien entendus. Il est resté avec nous 6 jours et nous avons tourné toutes ses scènes les unes après les autres. C'est un acteur merveilleux, très amusant et tout ça. Vous savez, avec lui toutes les prises sont différentes. Il les joue toutes différemment les unes des autres, pour que ça reste vivant. Il y a des acteurs qui répètent sans cesse le même numéro. Donald veut toujours essayer quelque chose de nouveau. Une fois, il voulait faire comme ci, puis changer pour faire comme ça... Bobine après bobine... Un acteur incroyable.

• *Ça doit poser un problème de choix pour le montage du film ?*
• C'est ça, la magie de la mise en scène !

• *Où avez-vous tourné le film ?*
• Vous ne le croirez jamais : à Hollywood et à South Pasadena (dans la banlieue de Los Angeles). South Pasadena ressemble de très près au Middle West, c'est aussi beau. Il nous a juste fallu couper quelques palmiers !

• *Dans le film, aviez-vous l'intention de faire du meurtrier une sorte d'incarnation du Croquemitaine ? Vous savez, seules les victimes semblent le remarquer en dépit de son étrange accoutrement...*
• Nous avons bien sûr utilisé le Croquemitaine comme un des symboles de l'incarnation de la peur, mais pour moi c'est le sujet de tous les films. Vous ne faites que projeter sur l'écran vos propres fantasmes. Le meilleur genre de film, c'est celui qui fonctionne ainsi : lorsque les spectateurs *sont* dans le film, et qu'ils y mettent leurs fantasmes ! C'est ce qui marche le mieux, ce n'est pas de faire en sorte que le spectateur se mette à penser : « Hmmm, je me demande bien ce qu'il entend par là... » A ce moment-là, c'est l'esprit qui travaille alors que ce qu'on veut, ce sont des émotions !

• *Est-ce que* **Halloween** *a tout de suite bien marché ?*
• C'est Irwin Yablans, qui avait financé l'entreprise, qui a sorti le film ; et, au début, les critiques étaient mauvaises, épouvantables, abominables ! Toute la presse populaire du pays disait que c'était un film stupide et qui ne faisait pas peur. J'étais extrêmement déçu. Et puis c'est venu tout d'un coup... Ils l'ont ressorti l'an dernier, pour Hallowen bien sûr ! Et ça a fait un triomphe. Vous savez que c'est la meilleure recette de tous les temps des compagnies indépendantes ? Personne ne se doutait que le film aurait autant de succès. Personne n'en savait rien. Ce succès m'a valu de figurer sur la liste des gens « qualifiés » de cette industrie !

• *Y avait-il de gros effets dans* **Halloween** *? Il me semble que certaines scènes étaient plutôt sanglantes ?*
• Du sang ? Il y avait peut-être un petit peu de sang, mais alors vraiment *un tout petit peu*... En fait, tout se passe dans l'imagination du spectateur. On ne voit presque rien sur l'écran. En dehors de ça, il n'y a pas d'effets particuliers dans le film.

• *Pas d'effets ?*
• Non, c'était un film particulièrement bon marché. Tout est fait à la caméra. Il n'y avait pas d'effets spéciaux.

• *Et comment avez-vous été amené à faire* **The Fog** *?*
• Eh bien, d'abord, après **Halloween** j'ai fait un film de télévision de trois heures qui s'appelait **Elvis**. J'ai entendu dire qu'il était sorti dans les salles en Europe. Encore un exemple de film de 3 heures réduit à 1 h 1/2 ! C'est alors que l'Avco Embassy est venue me trouver et m'a demandé ce que je voudrais faire. Je leur ai parlé de **The Fog**...

• *Vous aviez déjà un scénario ou une adaptation prêts à ce moment-là ?*

• Non, je n'avais qu'une idée, une idée très vague. A l'origine, je voulais raconter une histoire dans laquelle le brouillard était lui-même le personnage principal. Au sens littéral du terme. Quelque chose de brumeux et d'insaisissable comme une force maléfique. Et c'est de là qu'est venue l'idée de rendre en quelque sorte hommage aux bandes dessinées d'horreur des années 50. On y trouvait toujours quelque chose d'épouvantable qui venait nous chercher, nous poursuivait... Très efficace. Je voulais faire quelque chose dans ce genre-là. J'ai écrit le scénario avec Debra Hill en deux semaines à peu près. C'était un film très difficile à faire.

• *Pourriez-vous développer un peu cela ? Comment avez-vous fait le brouillard, par exemple ?*
• Il y a plusieurs moyens de faire un brouillard convaincant, vous savez. En fait, ce qu'on utilise, c'est de la fumée. on ne peut pas se servir de brouillard, d'abord parce qu'on ne peut jamais compter dessus, ensuite parce que ce n'est pas possible à photographier. Nous avions décidé de donner au brouillard un bord d'attaque alors que le brouillard se contente d'apparaître. Nous avons utilisé de la glace, de l'eau chaude et du kérosène, le tout comprimé dans des fusils à air afin que nous puissions le projeter là où nous voulions qu'il aille.

• *Et ça marchait ?*
• Parfois ! (rires). Quand on projette de la fumée, il faut fermer le plateau complètement de sorte qu'il n'y ait absolument pas le moindre courant d'air, aucun vent, et il faut réfrigérer la scène pour que le brouillard reste bas. On utilisait le brouillard la nuit surtout, parce que c'est plus efficace et pour la raison qu'il nous fallait construire des sortes de canaux dans lesquels le brouillard circulait, suivant le chemin que nous voulions lui faire prendre, or ces canaux étaient noirs. Comme c'était censé se passer la nuit, ça allait parfaitement.

• *Et les plans d'ensemble ? Quand le brouillard, vu du phare, donne l'impression d'envahir la baie ?*
• Oh, c'est un effet d'optique. Une superposition, tout simplement. Une image représente la baie. on voit le brouillard sur l'autre...

• *Combien de temps avez-vous mis à tourner et monter le film ?*
• Du premier au dernier jour de tournage, effets spéciaux compris, deux ou trois mois. C'était un film tres long à faire, très difficile à cause des prises de vue. Comme nous procédions par tâtonnement, il nous a fallu en recommencer plusieurs fois...

• *Quels effets spéciaux avez-vous utilisés ?*
• Eh bien nous avons été amenés par exemple à construire une maquette de certaines parties du village, et à les peindre en noir. Le nombre d'embûches qu'il nous a fallu éviter ! Voyez-vous, si vous filmez la ville pour faire passer le brouillard à l'intérieur, vous ne pouvez pas vous contenter d'une superposition toute simple : il faut donner une direction au brouillard, lui donner de la profondeur. C'est pour ça que quand nous faisions passer le brouillard dans la maquette et superposions l'image obtenue avec celle de la vraie ville, on avait l'impression de voir vraiment le brouillard traverser la ville !

• *Dans l'histoire que vous avez écrite, les fantômes des marins morts poursuivent n'importe quelle victime, même des personnes n'étant pas vraiment issues des habitants du village qui avaient provoqué le naufrage. Pourquoi cela ?*
• Il aurait été ennuyeux que les personnages soient tous liés aux responsables du naufrage ; ç'aurait été trop prévisible. J'y ai bien pensé, mais cela aurait été vraiment un tout autre film !

• *J'ai trouvé les fantômes parfaitement réussis. Avez-vous rencontré des difficultés particulières pour les réaliser ?*
• Tous les effets spéciaux ont posé des problèmes, et pas seulement les effets optiques. Nous n'avons en réalité pas fait grand chose pour les fantômes : ils étaient habillés en noir, c'est tout. Il n'y a qu'un plan, à la fin du film, qui montre un visage avec des vers... Mais c'était une maquette. Les yeux rouges sont réalisés à l'aide d'une projection de face : nous leur mettions un objet réfléchissant devant les yeux et nous leur projetions de la lumière par l'intermédiaire d'un miroir, celle-ci étant ainsi renvoyée.

• *Jamie Lee Curtis figurait déjà dans **Halloween**. Pourquoi l'avez-vous reprise pour **The Fog** ?*
• Tout simplement parce que j'avais adoré travailler avec elle la première fois. Je voulais refaire quelque chose avec elle cette fois, mais je ne crois pas que je la reprendrai. Encore que ça dépende du rôle, bien sûr. J'aime son style, j'aime travailler avec elle, et je préfère travailler avec des gens que je connais, alors...

• *Etes-vous satisfait de **The Fog** ?*
• *Oh, oui.*

• *Et quels sont vos projets, maintenant ?*
• J'ai trois projets en route. Un film à suspense, un thriller, **Diablo**, et un remake de **The Thing**. [1]

• *A quoi ressemblera ce dernier ?*
• Je remonte à l'histoire originale de J.W. Campbell. C'était une nouvelle extrêmement efficace, écrite en 1948, basée sur le thème du Monstre qui devient Nous. Il peut revêtir n'importe quelle forme, prendre même l'aspect humain. Il devient vraiment l'un d'entre nous, nous tous !

• *Allez-vous le réaliser indépendamment, comme vos autres films ?*
• Eh bien non. J'ai décidé de tenter ma chance dans l'univers des studios, et je le ferai avec Universal. Ils ont été très gentils, très polis, et m'ont dit : « nous voudrions que vous fassiez ce film, nous vous laisserions la direction de telle et telle chose, la musique, le scénario, etc... » C'était une offre vraiment avantageuse.

• *Debra Hill travaillera-t-elle encore avec vous ?*
• Nous continuerons à faire des films ensemble, mais je crois que Debra aimerait faire ses propres films. Elle aimerait mettre en scène et je ne pense pas qu'il soit juste de lui demander de se contenter de produire tous mes films. Nous ferons sans doute quelques autres films ensemble, mais c'est tout.

• *Que pouvez-vous nous dire encore de vos autres projets, **Diablo**, par exemple ?*
• J'ai envie de faire celui-là. Beaucoup. Ce sera un western. J'ai commencé à écrire le scénario, j'y travaille en ce moment.

• *Le personnage est-il basé sur un héros de bande dessinée ?*
• En fait, c'est drôle que vous parliez de ça, non, ce ne sera pas le cas, Mais j'ai entendu parler du personnage de bande dessinée auquel vous pensez. Je ne peux vous raconter l'histoire, mais elle sera entièrement originale...

---

1. De sources bien informées du milieu cinématographique de Hollywood, nous tenons l'information selon laquelle un dépôt du procès de 4 millions de dollars intenté par le producteur de *Halloween*, Irwin Yablans, contre Debra Hill et John Carpenter pour avoir confié le film à Avco Embassy après avoir précédemment [illegible] Yablans aurait maintenant pris contact avec Carpenter et une nouvelle [illegible] une suite à *Halloween*.

Propos recueillis à Hollywood par
JEAN-MARC LOFFICIER
(Trad. : Dominique Abonyi)

suite de la page 34

des feux de position dans lequel il bondit vers la voiture ; l'allusion au Destin incarné). Cependant, il nous semble désarmé et pitoyable lorsque Laurie lui arrache son masque et qu'il titube telle une marionnette désarticulée. Le caoutchouc lui octroie sans doute le pouvoir de se surpasser et de se changer en une figure allégorique et indestructible. Il est en somme la façade d'une sensation, d'une atmosphère... Celle qui règne dans les rues désertes et ombragées d'Haddonfield, amenée par un vent tenu précédant au sein de cette quiétude angoissée la tombée du jour et la levée de la peur. Nul ne peut y échapper et les protections qu'on lui opposent deviennent fatalement des prisons exiguës (voiture, penderie).

Cette diminution des lieux de survie que l'on retrouvera dans **Fog** (Adrienne Barbeau réfugiée sur le sommet du phare) n'est plus comparable à l'état de siège de **Assault on Precinct 13** et participe à une montée dramatique dont le crescendo apparemment inéluctable est brisé au dernier moment par une résolution inespérée qui n'est généralement qu'un compromis (le tueur reviendra l'année suivante et les spectres n'oublieront pas de se venger). Dans **Assault on Precinct 13**, les attaquants se changeaient en puissance indéfinie et toujours régénérée en emportant leurs morts afin de ne pas éveiller l'attention avant la reprise des combats. Mais, en agissant toujours du même côté de la barricade, ils se démarquent du tueur d'**Halloween** qui est à la fois partout et nulle part (sa silhouette au milieu des linges ondulants) et de la brume de **Fog** qui transporte simultanément un équipage de spectres et les germes de la lèpre qui ont rongés ceux-ci un siècle auparavant. Plus que quiconque, Carpenter se révèle habile à suggerer ces abominations sans avoir recours au dialogue qu'il conçoit d'ailleurs comme une tradition orale tributaire du conte pour enfants (l'entrée en matiere de **Fog**, la conversation dans les soutes du chalutier, la lecture de la confession du prêtre). L'attention du spectateur est amenée à se concentrer sur l'arriere-fond de l'image ou dans ses recoins les plus écartés qu'une ombre incertaine et papillotante anime d'une sourde existence. De même, en s'installant dans la petite ville maudite, le brouillard substitue à une perception réaliste un écran opaque qui fait office de miroir magique. La brume argentée et phosphorescente qui vient enlacer les éléments du decor, étiole notre vision et installe la crainte d'une « chose » que l'on pressent. Avec la voracite du « **Blob** » cette grosse masse de gelatine rouge immortalisée par deux films, le « fog » submerge et engloutit les paysages, emplissant le gosier végétal d'une route bordée d'arbres tordus ou dévalant les flancs d'une colline dans un silence funeste. Les placards et les portes ouvertes sur les ténèbres de **La nuit des masques** ont précédé cette lueur aveuglante qui dissimule aussi parfaitement que l'obscurité une horreur délétère. Au contact de la brume, les lampes grillent et abandonnent les acteurs à cette lumière fantastique dont la blancheur immaculée sert de linceul aux victimes

Emanation maléfique et rare, la terreur survient sur les ailes de phénomènes atmosphériques (le vent, le brouillard) moins personnalisés cependant que dans les films de Dario Argento (l'attaque sur la place déserte de **Suspiria** ; l'intrusion évanescente dans la salle de cours d'**Inferno**). Avec le cinéaste italien, Carpenter partage cette conviction que l'Invisible doit être le principal ressort du suspense avant même l'esthétisme chirurgical des corps pantelants. Le « bruit » est l'expression de l'Indicible, et les œuvres des deux réalisateurs présentent au niveau de leurs bandes sonores et musicales des ressemblances éloquentes. Mais il faut concéder à l'Américain une plus grande rigueur dans le mariage des deux composantes cinématographiques. De par sa suffisance, **Halloween** se désamorce aisément, toutefois il demeure imprégné de cette magie que la partition de Carpenter illumine des feux inquiétants d'un sabat onirique. Celle de **Fog** joue de sa sobriété et ne s'éloigne que très rarement des quelques notes d'un leitmotiv obsédant. Il est pernicieux donc de vouloir séparer musique et bruitage, l'un et l'autre procédant souvent à des échanges utilitaires. La bande sonore, comme animée par la baguette d'un chef d'orchestre, sélectionne ses aigus et ses graves parmi les clapotis, les grésillements électriques, les frôlements indéterminés et les chocs. Et quand il coupe l'image de ses timbres, Carpenter crée des sensations nouvelles et excitantes, opérant un braquage sur l'objet pour nous surprendre avec le son : le travelling vers le téléphone qui se met à sonner (**Halloween**) et la montre en plan « macro » qu'une main referme dans un claquement sourd (**Fog**). L'irréalité de ce bruitage accentue parfois les fautes de style qui hachent le récit en scénettes orgueilleuses mais la puissance d'évocation chez Carpenter est telle qu'elle a tôt fait de les rassembler en une finition captivante.

• A la rencontre des légendes et des chimères oubliées

Avec le passé qui est celui du cinéma, il est difficile pour ne pas dire impossible de découvrir aujourd'hui une œuvre qui n'ait subi aucune influence. Carpenter reconnaît ses maîtres et les vénère avec assiduité. Hitchcock est constamment cité, ne serait-ce que par les références à **Marnie** (la mère de l'assassin de **Eyes of Laura Mars** était une prostituée), à **Psycho** (Pleasence dans **Halloween** a le nom du personnage interprété par John Gavin ; réutilisation de Janet Leigh dans **Fog**) et à **The Birds** (les attentes angoissées dans **Assault on Precinct 13** et **Fog**). Mais ce sont les renvois très estudiantins, au demeurant, à Charles Laughton (**Night of the Hunter**) et à Polanski (les acrobaties digitales du **Couteau dans l'eau** revues dans **Dark Star**) qui ont déterminé la création d'atmosphères étouffantes où l'invasion de l'espace vital et privé (**Rosemary's Baby** ; **Le locataire** ; **Cul de sac** ; **Répulsion**) s'accompagne d'une résurgence d'un folklore enfantin (l'ogre de **Night of the Hunter** ou de **Répulsion**). Plus riche qu'**Halloween** en connotations littéraires reconnues par Carpenter dans ses interviews, **Fog** se situe sous le double signe de Lovecraft et de William Hogdson. Ces deux célèbres écrivains ont en effet su traduire l'Innommable en se préoccupant de lui trouver des bases historiques par la peinture minutieuse de rites précisés dans le temps et l'espace (cf. « L'affaire Charles Dexter Ward »). C'est autour de ces rappels que Carpenter construit désormais son œuvre. Realisée en un seul plan, la première sequence d'**Halloween** démarre tandis que décroit un chœur de voix enfantines et nasillardes. Une paradoxale ambiance de liesse preside au retour du tueur que les rumeurs avec le recul des années ont fait assimiler au « croquemitaine » dans l'esprit des jeunes habitants d'Haddonfield. Ils l'ont honoré à maintes reprises en s'approchant craintivement de la maison du crime devenue un nouveau cas de hantise. Le temps d'une image, le tueur devient le « regard » de la demeure, observant Laurie gravir son escalier. Force malfaisante, il symbolise ces craintes qui tenaillent encore les hommes à l'approche de dates maudites (La nuit des sorcieres ; le 21 avril) dont la signification cabalistique a été commuée en celebration populaire. Carpenter deterre ainsi d'antiques traditions et le choix d'un décor pour **Fog** s'est porte à juste raison sur un village côtier que le bruissement monotone de la mer a maintenu dans un état de crainte insidieuse et latente. Il suffit de repenser pour cela à l'épisode du bar de **The Birds** où le mot « malédiction » était prononcé spontanement par une femme affolée. Dans **Halloween** comme dans **Fog**, une fête locale est le signal de réapparitions soudaines : le croquemitaine réclame sa revanche après des années de réclusion dans un asile et le peuple du brouillard demande en vies le remboursement de siècles d'errance dans les affres d'une humidité malsaine et d'une corruption par le sel et la maladie. Face à ce déferlement de crimes odieux, le shériff d'**Halloween** et le curé de **Fog** ne peuvent que baisser les bras et rendre compte du caractère pour le moins étrange des incidents. La fille du policier sera égorgée et les vitraux de l'église se verront perforés par les mains crochues d'une croyance ressuscitée qui s'avère supérieure au christianisme

Dans **Fog**, apparaît l'idée d'un affrontement mystique qui pousse les revenants à s'acharner sur le prêtre et remet en mémoire une vieille idôlatrie animiste (le morceau de bois du vaisseau-fantôme perdant une eau corrosive tels ces illuminés qui saignent à l'endroit des paumes). Cet antagonisme entre religion et croyance magique a décidé depuis longtemps de la tournure tragique des événements, l'énorme croix d'or pur ayant été fondue avec le trésor ravi aux lépreux du « Elizabeth Dane » contre la promesse d'un lopin de terre. Renouvellant le thème de la vengeance d'outre-tombe (illustré notamment par **High Plains Drifter** de Clint Eastwood pour le meilleur et **2000 Maniacs** de H G. Lewis pour le pire) avec des emprunts à des legendes diverses (le « Hollandais Volant » ; l'ogre), les deux derniers films de Carpenter font en sorte que l'au-delà cotoie les vivants sans leur apparaître distinctement. Le symbolisme

FOG : la résurgence des spectres, et la grande réussite à ce jour de John Carpenter.



désuet de Carpenter débouche ainsi sur des réminiscences de magie noire.
Rituel au sens propre, les manifestations du croquemitaine dénotent sa volonté de ramener à la surface un passé mort et enterré. En dérobant la plaque tombale de sa sœur et en la déposant près de l'une de ses victimes, il se livre à une étrange célébration qui le resitue au cœur du présent. Créature au comportement cyclique, il restaure le climat de folie de « La nuit des sorcières » et se dresse toujours pour punir des affronts à son propre mythe. Cette hargne vengeresse est décelable lorsqu'il empoigne l'enfant qui avait broyé une citrouille de décoration, mais elle s'auréole des éclats d'une cérémonie sacrificatoire quand ses attaques sont précipitées par les jeux sexuels auxquels se livrent les amies de Laurie. Cette dernière sera ainsi préservée par sa virginité qui donnait lieu à des réflexions désobligeantes de la part de ses camarades de lycée. Néanmoins, ce sauvetage assure au croquemitaine une pérennité certaine dans la mémoire de la jeune femme traumatisée. Son retour est inéluctable et Jaime Lee Curtis l'a retrouvé dans les brumes de **Fog**, éclaté en une horde d'ectoplasmes sanguinaires.

La fragilité de victime de celle-ci s'est muée en une semi-collaboration avec le Mal. Son arrivée à Antonio Bay (filmée comme l'évasion du croquemitaine dans la lueur rouge des feux d'un véhicule) correspond à celle des revenants. Elle porte en partie le nom de leur bateau (Elisabeth) dont on découvrira une planche brisée gravée uniquement du « Dane » de « Elisabeth Dane ». La jeune fille reconnaît amener la « poisse » au personnage qu'elle accompagne et c'est bien elle que tente de tuer l'une des victimes revenue à la vie pour prévenir les habitants du village. La Mort va venir à eux avec ses innombrables visages putréfiés et les étreindre pour ensuite abandonner leurs corps, les poumons emplis d'eau salée et la peau maculée de vase. Ils ont été noyés par la terreur et une confrontation dont on ne réchappe pas car elle dépasse l'entendement. Ce n'est pas un hasard si Jaime Lee Curtis entrevoit le tueur d'**Halloween** depuis son banc d'école au moment où son professeur l'interroge sur le Destin en tant que cinquième élément de l'Ordre Naturel. Sur ces données, s'échafaudent des incongruités subtiles qui orientent d'emblée le film sur un terrain surnaturel : l'évasion du dément, accompagnée par la libération des pensionnaires de l'asile, modernise les liens de soumission imaginée par Bram Stoker entre Dracula et Renfield, « le mangeur de mouches ».

Mais, **Halloween** dépend par dessus tout de la culture de son époque et de son pays et Carpenter de puiser dans le répertoire de Blue Oyster Cult, groupe « hard rock » à tendance satanique imposé au son des accords farouches d'un titre à succès, « Born to be Wild » (né pour être violent).
Dans la seconde moitié de l'œuvre de Carpenter, l'enfance occupe une place privilégiée de « détonateur ». Le cinéaste ne s'éloigne qu'en apparence des salons très fréquentés de la jeunesse maléfique et criminelle, ses personnages les moins âgés entretenant à la façon de Jaime Lee Curtis dans **Fog** des relations ambiguës avec l'au-delà ; ils lui servent tantôt de messager (le morceau de bois du « Elizabeth Dane » est repêché par un garçonnet) ou d'appât. L'enfant n'est jamais victime, et si l'on pouvait croire dans **Halloween** qu'il polarisait le danger par son innocence, **Fog** le réajuste à un rôle de témoin en fonction du goût de Carpenter pour les histoires transmises oralement. Avec une frayeur transie et dans un recueillement intense, quelques gamins écoutent un marin raconter l'histoire du « Elizabeth Dane » et de son malheureux équipage. La caméra va les quitter pour s'élever dans l'obscurité glaciale de la nuit, là où attendent de s'ouvrir les pétales vénéneux de la légende. Le vieil homme succède au téléviseur d'**Halloween** qui, en diffusant **The Thing from Another World** (dont Carpenter s'amuse à copier le final en forme d'avertissement dans **Fog**) et **Forbidden Planet**, accaparait les regards de deux jeunes spectateurs loin de la nuit où se profile la silhouette du tueur. L'éclatement de la cellule familiale, parents et progénitures se séparant à la tombée du jour, libérait les enfants de la tutelle des adultes et du conformisme cartésien. Et dans cette tranquillité trompeuse, les appels au secours de Laurie semblaient des farces lancées à la façade des maisons vides, nous renvoyant au discours de **Eyes of Laura Mars** et de **Assault on Precinct 13**. Fidèle alliée du surréalisme, la bande sonore détournait l'absurdité de la situation pour lui supplanter une inquiétante poésie qui, dans **Fog**, nous hissera jusqu'à la crête herbeuse d'une colline surplombant la mer où va glisser le brouillard hanté.

Conteur surdoué capable de nous amener à l'essentiel conjointement à un point de non-retour dans la peur, John Carpenter supporterait encore son image de marque de spécialiste du coup de théâtre si la triple déception de **Fury** (De Palma), **Inferno** (Argento) et **Brood** (Cronenberg) ne l'avait brusquement projeté au premier rang de la scène. Exercice de style non dénué de condescendance pour son public, **Halloween** s'est avéré le brouillon d'un projet majeur et **Fog** recèle déjà les germes d'un chef-d'œuvre. Certes, le succès monte toujours trop facilement à la tête des grands cinéastes de l'épouvante mais Carpenter, par son souci d'engendrer l'émotion au moyen du seul effet de virtuosité, risque beaucoup moins de nous décevoir que Brian de Palma dont l'art était avant toute chose une question de sensibilité. Sans être graduelle, l'œuvre que nous venons de parcourir amène avec lenteur mais assurance des bouleversements dont l'avenir révélera la portée. Il est indubitable que **Fog** révolutionne l'idée trop vite acquise d'une école de créateurs d'ambiances bleutées (le « Blue Gothic »). L'intervention d'une gamme de couleurs assez denses redonne à cette teinte sa spécificité et confirme la prédominance d'une technique puissamment utilisée dans un espace délimité par le son et quadrillé par la caméra mais ouvert à toutes les projections fantastiques du subconscient.
Il nous reste à attendre un nouvel assaut, une nouvelle nuit, un nouveau brouillard et laisser le souffle du Croquemitaine envahir notre réalité. Comme si sa tangible omniprésence nous forçait à plonger les yeux dans ce recoin silencieux où dorment les superstitions...

Christophe Gans •

FILMOGRAPHIE DE JOHN CARPENTER

John Carpenter est né en 1948 à Bowling Green dans le Kentucky.

1970
THE RESURRECTION OF BRONCO BILLY (c.-m.)
1974
DARK STAR
Scén. : Dan O'Bannon et John Carpenter
Mus. : John Carpenter
Eff. sp. : Dan O'Bannon, Bob Greenberg
Inter. : Brian Narelle, D. Pahich, Cal Kuniholn, Dan O'Bannon, Joe Saunders, Miles Watkins (90 mn)
1977
ASSAULT ON PRECINCT 13 (ASSAUT)
1978
HALLOWEEN (LA NUIT DES MASQUES)
Scén. John Carpenter, Debra Hill
Ph. . Dean Cundey
Mont. : Tommy Wallace, Charles Burnstein
Mus. John Carpenter
Inter : Donald Pleasence, Jamie Lee Curtis, P.J. Soles, Charles Cyphers, Kyle Richards, Brian Andrews, John Michael Graham, Nancy Stephens (91 mn).
1979
ELVIS (T.V. pour ABC)
1980
THE FOG (FOG)
Scén. : John Carpenter, Debra Hill
Ph. : Dean Cundey
Mont. : Tommy Wallace, Charles Burnstein
Mus. : John Carpenter
Eff. sp. : Dick Albain Jr
Inter. : Adrienne Barbeau, Hal Holbrook, Janet Leigh, Jamie Lee Curtis, John Houseman, Tommy Atkins, Nancy Loomis, Charles Cyphers, John Goff (90 mn).

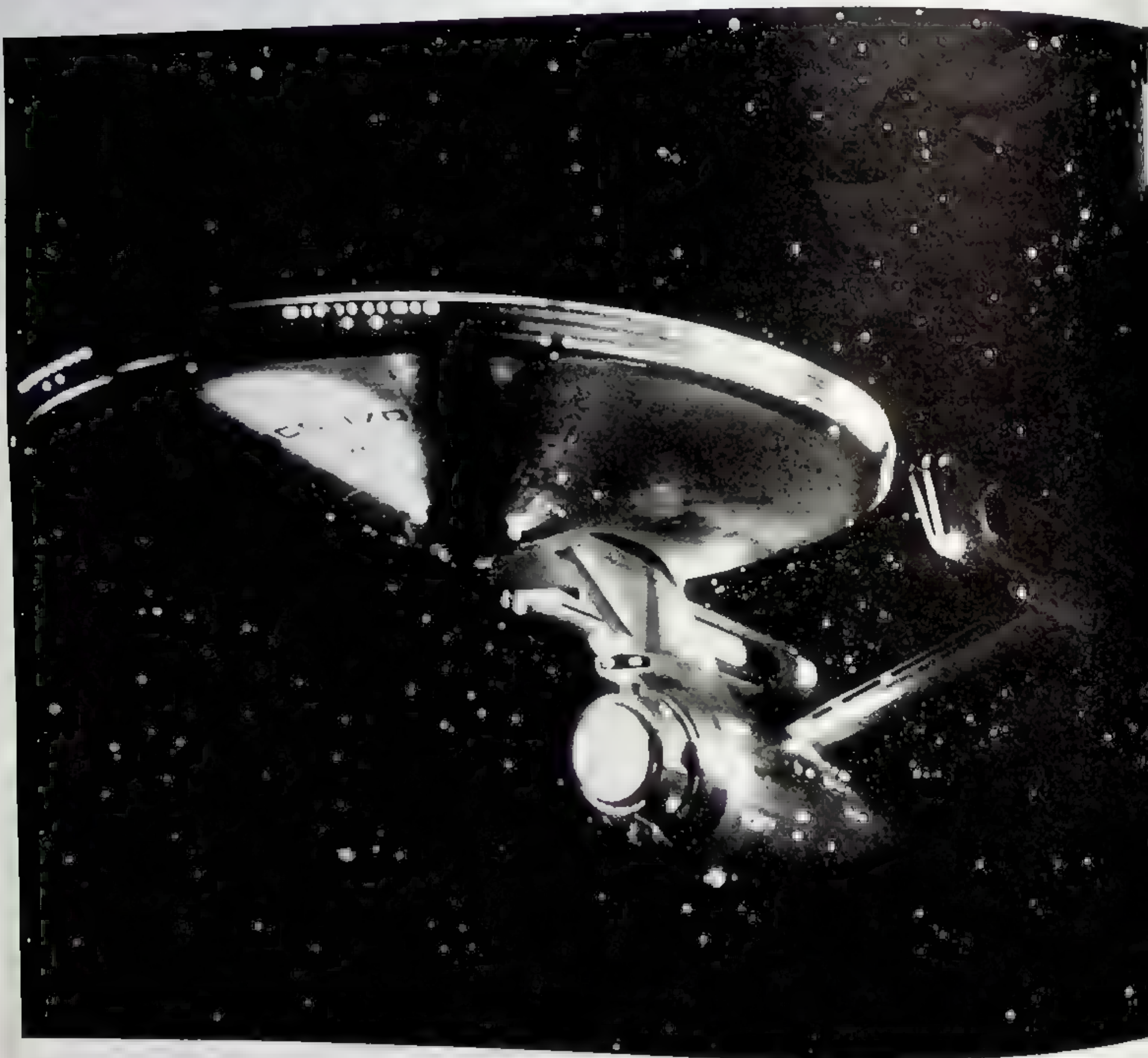
EL DIABLO (en production)

SCÉNARIOS
Longs Métrages
EYES OF LAURA MARS (LES YEUX DE LAURA MARS) (Columbia)
PREY (Warner Bros)
BLACK MOON RISING
BLOOD RIVER
ESCAPE (20th Century Fox)
LIGHTNING (Universal)

Téléfilms
SOMEONE'S WATCHING ME (Warner Bros/NBC)
ZUMA BEACH (Warner Bros/NBC)
GREY PANTHERS REVOLT (Ten-Four Prod./NBC)
NEVER TOO YOUNG (NBC Movie of the Week)

De la série TV au monument cinématographique :

STAR



Un gigantesque bond dans l'espace pour affronter une Force Supérieure...

1re Partie

HISTORIQUE ET GÉNÈSE DU FILM DE SCIENCE-FICTION LE PLUS AMBITIEUX DEPUIS **2001**.

Dans la première partie de cette analyse complète, Christophe Gans évoque les difficultés de préparation et de tournage rencontrées par l'équipe rassemblée autour de Douglas Trumbull et de Robert Wise. Ce dossier est complété par un entretien avec le réalisateur.

TREK - LE FILM



*Si l'on excepte la diffusion de certains produits de la télévision américaine dans les salles obscures étrangères (*Incredible Hulk, Battlestar Galactica *et leurs suites),* Star Trek the Motion Picture *est l'un des rares exemples d'une exploitation cinématographique d'un succès du petit écran, l'effet contraire demeurant assez commun (les séries* Planet of the Apes, Logan's Run *et* Voyage to the Bottom of the Sea*). Mais ce projet nous apparaît véritablement unique, au vu du budget investi et du nombre d'entrées obtenu aux USA, le film ayant coûté quelque 40 millions de dollars et battu tous les records d'affluence pour une semaine d'exclusivité.*

Ce triomphe qui nous permet d'entrevoir des lendemains heureux pour Empire Strikes Back, Superman II *et* Flash Gordon, *dont les sorties sont désormais l'affaire de quelques mois, est cependant accessoire. Car au-delà de l'énorme affaire commerciale qu'il représente dans les pays anglo-saxons, fortement imprégnés comme chacun sait par le souvenir de la série,* Star Trek *— le film représente incontestablement un tournant. Trait d'union entre l'époque que constitue à lui seul le modèle télévisé et l'anticipation des années 70, le film de Robert Wise ouvre avec faste l'ère de la science-fiction des « eighties ».*

Ses imperfections ne peuvent donc nous ôter de l'esprit que l'essence de son propos sera celle qui animera les réussites de demain.

La mise en chantier du film le plus onéreux de l'Histoire du Cinéma.

Comme tous les responsables de séries à succès qui furent, le temps de plusieurs années, les esclaves de leurs trouvailles, Gene Roddenberry avait juré que les passagers du vaisseau spatial Enterprise étaient morts et bien morts. Entretemps, la popularité sans cesse croissante de son « enfant » et l'avènement d'une science-fiction adulte au luxe grandissant ont su le motiver grandement. De surcroît, **Star Trek** demeurait la seule réussite cruciale de sa longue carrière, ses dernières créations (**Planet Earth, Questor Tapes** et **Spectre**) n'ayant pas emporté l'adhésion des spectateurs au point d'engendrer de nouveaux feuilletons. C'est donc un Roddenberry lassé de passer plus de temps dans les conventions que dans les studios qui reçut l'offre de la Paramount. La compagnie était désireuse de produire une nouvelle aventure en long métrage des héros de **Star Trek**, qui puisse convenir au public acquis des fans du space-opera. La Paramount avait cru sans lendemain le succès incroyable de **Star Wars** et des épopées spatiales jusqu'au « boom » de **Close Encounters of the Third Kind**, et dorénavant, l'idée d'un film d'anticipation lui semblait digne d'être prise en considération.

Du jour au lendemain, le père de **Star Trek** pu compter sur la confiance aveugle des dirigeants, mais les choses commencèrent à se dégrader, lorsque le choix d'un scénariste et d'un producteur fut annoncé, ce qui réduisait considérablement la responsabilité de Roddenberry. Il resta inflexible quant à la place primordiale qu'il tiendrait dans la mise en chantier de quelque sujet que ce soit. Bien que son enthousiasme fut amoindri par deux ans de délibération avec les « caïds » de la Paramount, Roddenberry conserva fermement ses positions, convaincu que l'aboutissement d'une telle entreprise dépendrait d'une personne et non d'une équipe incapable de cimenter divers postulats. On pense à cet égard au combat de trois années que George Lucas avait livré pour rester maître de la conception de **Star Wars**, qui, en fonction de son unité et de son organisation très stricte, a réellement abouti à une réussite. De ce fait, le projet obliqua vers **Star Trek II**, un feuilleton tv plus sophistiqué et coûteux que l'original, d'autant que l'on annonçait avec perte et fracas le lancement de **Battlestar Galactica.** Mais l'échec qualitatif du feuilleton de Glen A Larson, dont seul le premier épisode avait surpris, incita la Paramount à revoir ses opinions. Elle abandonna ainsi à **Buck Rogers** l'entière responsabilité d'un succès complet, ce qui n'est plus à espérer aujourd'hui malgré la vigueur du film signé Daniel Haller. De par l'accueil phénoménal réservé à l'œuvre de Spielberg, le « pilote » de la série redevint un long-métrage ouvertement conçu pour les salles et dont la marge budgétaire approchait une trentaine de millions de dollars, soit cinq fois le prix prévu Il est vrai qu'un triomphe cinématographique aidé par le passé glorieux qui est celui de **Star Trek** et par la popularité de William Shatner, véritable « crooner » aux nombreux hits musicaux, est nettement plus profitable qu'une suite d'épisodes dont l'intérêt risquerait de se diluer rapidement. Néanmoins, tous les décors ont été préservés au cas où des séquelles seraient tournées, comme pour **Superman** et **Star Wars**, bien que Roddenberry ait mûri longtemps auparavant l'espoir de faire d'une pierre deux coups en réalisant dans la foulée du film des moutures télévisées qui amortiraient les frais de décors, de costumes et d'effets spéciaux.

Outre ces problèmes de définition, nous trouvons à l'origine de cette décision de transformer **Star Trek II** en champion du grand écran, le désir impérieux de résister à l'envahissement par la vidéo. Le nombre impressionnant de chaînes aux USA s'est vu augmenter avec la mise en service de multiples télévisions « par cable » aux programmes plus qu'alléchants. Enfin, le « piratage » par magnétoscopes oblige désormais les producteurs à concentrer leurs efforts et leur fortune sur des films grandioses aux budgets extravagants (**Flash Gordon** devrait coûter 50 millions de dollars !).

C'est la réputation de Robert Wise, succédant ainsi à Bob Collins (choisi pour diriger le « pilote »), qui a permis au film d'être mieux nanti financièrement et d'être réalisé en toute quiétude malgré l'efficacité encore douteuse du final. Rassurée par l'arrivée du célèbre cinéaste qui n'avait pourtant plus tourné depuis **Audrey Rose**, la Paramount a cessé de poser des conditions au niveau de l'investissement et de la marche à suivre. En tant que metteur en scène partiellement spécialisé dans le grand spectacle (**La mélodie du bonheur, Hélène de Troie, West Side Story, L'Odyssée du Hindenburg**), Wise s'est permis d'exiger un souci accru du détail et de l'éclairage. Sa connaissance de l'écran large lui a dicté ses demandes qui vont d'ailleurs dans le sens où l'entendait Roddenberry, obsédé depuis toujours par la description des mille et une habitudes de nos descendants

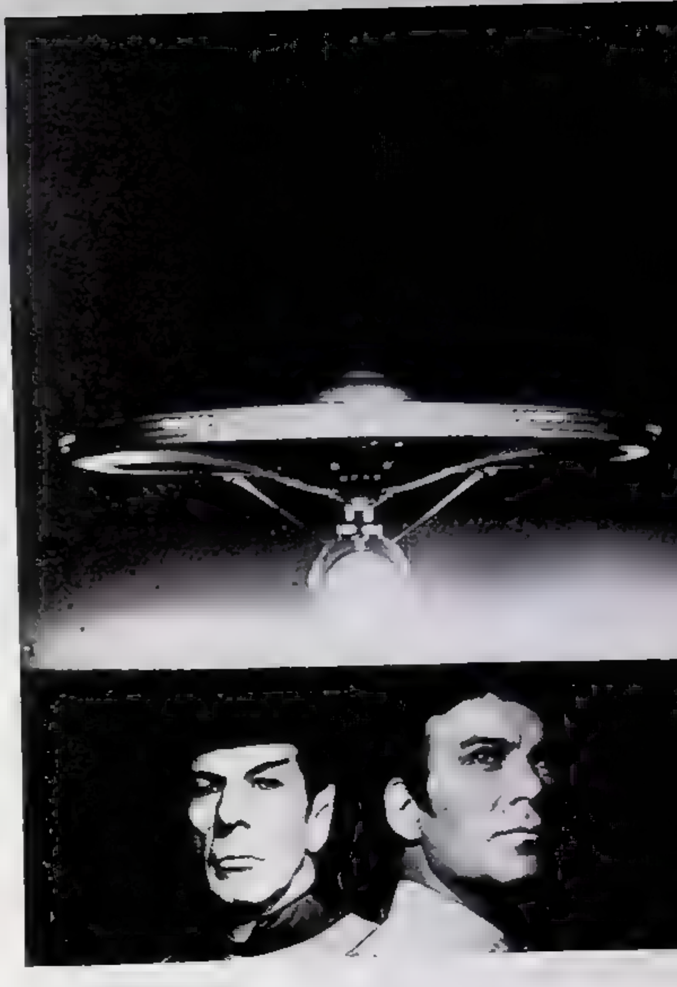
Tout ce qui est impressionné sur la pellicule est utilisable et fonctionne réellement, hormis l'Enterprise bien entendu qui ne peut parcourir les espaces étoilés. Wise a également modifié certains points du scénario original qui lui semblaient gênants à mettre en scène, et imposé le retour de Spock dont le rôle avait été gommé à la grande terreur des « trekkies ». Il lui a fallu pour cela convaincre Léonard Nimoy qui ne voulait plus entendre parler ni de Vulcain ni d'oreilles pointues.

Toutefois, les principaux tracas furent financiers, la confection de **Star Trek - le film** étant émaillée de scandales divers. Des sommes considérables ont été gaspillées dans les travaux de pré-réalisation : le pont qui avait été érigé au prix de plus d'un million de dollars fut complètement rénové par Harold Michelson, le nouveau directeur artistique. Il a été appelé par Wise au moment où débutait le tournage, le cinéaste réclamant l'amélioration de nombreux décors dont la chambre des machines. En effet, dans sa hâte de construire l'intérieur du vaisseau, la précédente équipe avait bâti des espaces fermés peu pratiquables pour la caméra. C'est à la scie que cet aléa a été partiellement résolu. Mais pour remédier à cette difficulté de varier les angles de prise de vue, Wise a fait appel à toute son ingéniosité. L'impression de gigantisme procuré par certains décors assez considérables — dont une passerelle trop fragile faillit coûter la vie à William Shatner — fut renforcée par l'emploi de fausses perspectives graphiques surajoutées, de miroirs dispersés aux extrémités des couloirs et aussi de nains Michelson, de son coté, a fait disposer des éclairages sous le sol opaque pour qu'il n'y ait pas d'ombres portées sur celui-ci et que les acteurs et objets a ent l'air de flotter sur un tapis phosphorescent et imprécis. D'autre part, Wise utilise abondamment le « split field », lentille qui permet d'obtenir la netteté à l'arrière comme au premier plan dans certaines portions de l'image seulement.

Mais ces procédés ingénieux ne parviennent pas, dans le cas présent, à effacer l'emprise très claustrophobique et contraignante du décor sur la mobilité de la caméra, malgré l'ampleur des sept plateaux alloués par la Paramount. Wise y échappe néanmoins lors de la courte séquence située sur la planète Vulcain, rendue très impressionnante par un usage massif et soigné de « painting mattes », c'est-à-dire de décors peints mariés à l'image réelle. Celle-ci fut captée sur le seul plateau extérieur de **Star Trek, le film** pour lequel le directeur artistique s'est inspiré du paysage de calcaire du parc de Yellowstone, célèbre pour ses geysers. La stabilité des plates-formes sur lesquelles reposaient les caméras fut soigneusement vérifiée en raison de l'intervention future de la transparence. De la réorganisation des décors aux futilités inattendues (les fameuses oreilles de latex de Spock maintes fois détruites pendant les scènes d'action), Wise a dû parer à nombre d'impondérables, mais le plus grave handicap résidait encore dans le retard amoncellé par les responsables des trucages.

Ils furent dans un premier temps dirigés par Robert Abel, technicien vivement villipendé pour son insouciance et dont la maîtrise dans l'animation tridimensionnelle par ordinateur, est néanmoins incontestable. Il avait promis à la Paramount de n'utiliser que quatre millions de dollars ; cette somme dépensée, il n'avait toujours rien tourné. La seconde estimation s'éleva brutalement à seize millions et entraîna non seulement le congé d'Abel et d'une centaine de techniciens, mais aussi l'impossibilité pour Wise de réaliser les scènes d'acteurs en fonction des trucages. Comme nous le constaterons plus loin, cette restriction allait nuire au rythme d'un récit assez brouillon et d'ailleurs, pour se défendre, Abel avait prétexté à maintes occasions que le script était trop souvent remanié et que cela engageait des frais énormes

Il ne faisait que mettre en évidence la méconnaissance du scénariste (et originellement producteur de la série tv) Livingston quant aux traditions précises transportées par la mythologie trekkienne. Bien qu'il ait surtout insisté sur le mûrissement des personnages, aidé en cela par le vieillissement des acteurs, Livingston a fort mal rempli son rôle de subalterne vis-à-vis de Roddenberry dont il a rendu infirme les créations face aux visions de Douglas Trumbull. C'est en effet le célèbre spécialiste des effets spéciaux de **2001** et de **Rencontres du 3e Type** qui fut convoqué par la Paramount à la suite du licenciement de Robert Abel. Mais, indirectement, Trumbull était déjà lié à l'énorme projet de Roddenberry. La Magicam, département maquette de la Future General Corporation, mini-société qu'il avait fondée lors de la préparation de **Silent Running**, s'occupait depuis le début des modèles réduits nécessités par les séquences spatiales. Seule, la Magicam avait fourni jusqu'alors un travail régulier, satisfaisant et apprécié, conformément aux changements de dernières minutes. Plusieurs maquettes avaient été construites en prévision d'un passage sur le petit écran. Ce n'est que beaucoup plus tard que les techniciens apprirent que leur travail ne pourrait plus servir, l'idée d'un long métrage ayant succédé à celle du téléfilm, et il était hors de question que le grand écran trahisse la miniature de plastique comme dans le condensé cinématographique de la série **Martian Chronicles**. Tout fut donc à recommencer selon les instructions de Abel qui n'hésita pas à surenchérir dans la difficulté. Il désirait que la caméra puisse pénétrer à l'intérieur même de la maquette du hangar où l'Enterprise nous apparaît au début du film. La Magicam construisit donc cette « cale sèche » en tenant compte que l'une de ses parois soit amovible et que les connections des multiples petites lampes et néons soient aisément démontables. Finalement, ce perfectionnement qui coûta la



USA-1979 — *Production :* Paramount. *Prod* Gene Roddenberry *Real* · Robert Wise *Prod. ass. :* Jon Povill. *Scén. :* Harold Livingston, d'après une intrigue originale d'Alan Dean Foster et les personnages créés par Gene Roddenberry (1). *Phot. :* Richard H. Kline (2) *Dir. art* Joe Jennings, Leon Harris, John Vallone, Harold Michelson (3) *Mont.* · Todd Ramsay. *Mus* . Jerry Goldsmith. *Son* · Tom Overton *Maq. :* Fred Phillips, Ve Neill *Cost. :* Bob Fletcher. *Coiff. :* Barbara McCauley. *Effets spéciaux photographiques dirigés par :* Douglas Trumbull. *Effets spéciaux photographiques supervisés par :* John Dykstra *Effets spéciaux photographiques produits par* . Richard Yuricich. *Effets spéciaux animation :* Robert Swarthe. *Conseiller scientifique special* Jesco Von Puttkamer. *Conseiller scientifique :* Isaac Asimov. *Effets spéciaux mécaniques* Alex Weldon, Darrell Prichett, Ray Mattey, Marty Bresin. *Graphismes* . Lee Cole. *Illustrateurs de prod.* . Maurice Zuberano, Michael Minor. *Effets visuels spéciaux :* Dave Stewart *Maquettes :* Greg Jein, Russ Simpson, Jim Dow *Effets photographiques spéciaux* . Don Baker. *Artistes matte :* Richard Yuricich, Matthew Yuricich, Rocco Gioffre *Conception des effets électroniques et mécaniques* Evans Wetmore, Richard Hollander *Thème de la série tv :* Gene Roddenberry, Alexandre Courage. *Télécommande ordinateurs pour maquettes :* Bo Gehring. *Construction de certaines maquettes :* Magicam *Conception de certains effets spéciaux visuels :* Robert Abel & Associates. *Int. :* William Shatner (Capitaine Kirk), Leonard Nimoy (Spock), Deforest Kelley (Dr. McCoy), James Doohan (Scotty), George Takei (Sulu), Majel Barrett (Dr. Chapel), Walter Koenig (Chekov), Nichelle Nichols (Uhura), Persis Khambatta (Ilia), Stephen Collins (Decker), Mark Lenard (Capitaine des Klingons), Billy Van Zandt (extra terrestre), Roger Aaron Brown (Technicien d'Epsilon), David Gautreaux (Commandant Branch) *Dist. en France :* C.I.C. 130 mn. Panavision Metrocolor. Dolby stereo

(1) Alan Dean Foster est un novelliste de science-fiction Il est également l'auteur des romans tirés des scenarii d'« Alien » et du « Trou noir » de Walt Disney et d'une suite romancée de « La guerre des étoiles » Splinter of the Mind's Eye
(2) Richard Kline a fait la photographie du « Mystère Andromède » de Wise, de « King Kong » de John Guillermin et de « Furie » de Brian de Palma
(3) Harold Michelson et Leon Harris sont deux « vétérans » de la direction artistique hollywoodienne, avec, entre autres : « Johnny Got his Gun » de Dalton Trumbo, « Cléopatre » de Joseph L Mankiewicz, « West Side Story » de Wise, et « Le jour du dauphin », de Mike Nichols

Rénovation d'un mythe et adjonction de nouveaux personnages.

modeste somme de 250 000 dollars ne fut pas mis à profit consécutivement au renvoi d'Abel et au rétrécissement de la séquence lors du découpage définitif. De plus, Trumbull exigea des modifications sur le modèle de l'Enterprise au moment où la Magicam allait livrer celui commandé par le précédent responsable.

Du fait même de la forme épurée du vaisseau de la Fédération Galactique son éclairage intérieur fut ardu, car les finitions devaient être parfaites pour ne pas transparaître plus ou moins sur la coque très lisse. Prisonniers de la conception originelle de l'Entreprise, trop célèbre pour être remaniée malgré ses lignes extrêmement stylisées et démodées, Trumbull a embelli l'ensemble de feux de position qui suppléent à l'absence de détails externes. John Dykstra quant à lui s'est principalement chargé de l'animation des maquettes grâce au procédé expérimenté dans **Star Wars** et confirmé dans **Battlestar Galactica.** Il a ici perfectionné cette technique au point de réussir dans le premier plan du film un étonnant recadrage qui saisit en un unique mouvement un vaisseau extra terrestre sous toutes ses coutures. Outre la destruction des engins de guerre Klingons, il est l'auteur de toutes les séquences où l'animation par ordinateur conjuguée à des jeux de caméra a été jugée propice, laissant à Trumbull le soin d'imaginer, et en somme de réaliser, les scènes d'effets spéciaux qui dépassent le simple amalgame de technique cinématographique et de technologie aérospatiale.

L'incapacité de l'Enterprise de se poser, faiblesse qui permettait une grande économie de trucages dans la série tv, leur a ici fourni le prétexte à une incessante virtuosité, un continuel défi lancé aux normes et c'est avec un entrain fiévreux que furent effectivement tournés les grands moments d'un film dont le final audacieux continuait pourtant à tracasser tout un chacun. Cette ambiance fougueuse a sans doute évité à **Star Trek - le film** de tomber dans les pièges d'une production laborieuse, à l'inverse du grotesque **Meteor** de Ronald Neame.

II

En regard de son modèle, que le nombre d'épisodes avait particulièrement homogénéisé, le film de Robert Wise présente à la fois des similitudes et des dissemblances qui relèvent plus du remaniement que de l'incorrection. L'actualisation de l'univers de **Star Trek** permettait avant tout à Roddenberry d'enrichir sa vision première et de délimiter en un film de 127 minutes les véritables pôles d'intérêt de sa pensée, car celle-ci est restée sensiblement la même, et comme nous le verrons dans la seconde partie de cet article, elle a été réactualisée pour s'inscrire au cœur des événements politiques qui ont bouleversé l'existence des USA et du monde depuis la guerre du Vietnam.

Fort du prestige international de la série, Roddenberry s'est appliqué à rénover le mythe qu'il avait enfanté, abandonnant la définition de ses héros au souvenir qu'en avait gardé tout amateur de SF. Les caractéristiques psychologiques des personnages ont été jugées secondaires dans le déroulement du récit, qui est constamment approfondi en référence à un modèle que le public français ne connaît toujours pas. Il ne le connaîtra d'ailleurs sans doute jamais puisque longtemps annoncée, la programmation de la série sur une chaîne française aurait été définitivement repoussée selon les dernières rumeurs.

L'adjonction de nouvelles figures comme Ilia la belle extra-terrestre chauve, n'a donc nécessité qu'un minimum d'explications et, confronté à cet univers dont ils ne possèdent pas le mode d'emploi, le public français risque d'être assez peu sensible à certains clins d'œil, telle l'arrivée d'un Spock glacial au milieu de ses anciens compagnons bouleversés. Le caractère du Vulcain avait été développé en deux épisodes et attesté en six autres, et le film en tire un profit immédiat qui transforme l'extra-terrestre en une créature incompréhensible sur les écrans de l'hexagone. A beaucoup, **Star Trek - le film** fera donc l'effet d'une réunion d'anciens combattants au passé obscur et aux motivations déroutantes. Cette impression sera renforcée par la liberté de jeux des acteurs, qui règlent entre eux leur cabotinage et peaufinent du même coup l'interprétation horripilante de William Shatner dans son rôle cousu-main de capitaine au grand cœur et aux muscles d'acier. Basée également sur une relance commerciale de la vente des innombrables gadgets « Star Trek », la mise en scène de Wise ne se livre à aucune audace sur un terrain aussi bien ordonné qu'un court de tennis, et le film s'avère peu enclin à verser dans l'humour.

Le renouvellement des personnages se fait donc en surface, principalement grâce à un habillement plus sophistiqué et aux rides qu'ils ont pris avec les ans, alors que les mythes respectifs de **Superman** et de **Buck Rogers**, et à un moindre degré de **Wonder Woman**, avaient été repensés au profit d'un comique aisément compréhensible et exportable. Là aussi, Roddenberry a pris soin de ne pas entâcher la légende toujours fructueuse qu'il avait créée en une série tv et un dessin animé, le respect du « casting » étant le premier indice de son intransigeance. Il s'ensuit évidemment une compartimentation des grades hiérarchiques et des motivations psychologiques. La création d'une situation conflictuelle entre le Commandant Kirk et un nouveau venu (Stephen Collins) n'est menée à son terme que pour intensifier la notion de devoir qui imprègne le personnage interprété par William Shatner, et ne dépasse donc pas les limites d'une fidélité irréprochable au schéma original. Ces concessions finissent par entraîner un statisme gênant au niveau des rapports humains et, en cherchant à demeurer à tout prix le maître spirituel de la Saga de l'Enterprise, Roddenberry passe à côté d'occasions intéressantes. En tant qu'hybride, Spock est nanti d'un arrière-fond d'émotions qu'il ne cesse de refouler, pour ressembler à un Vulcain de pure race, mais le film de Wise ne fait aucunement mention de ce dilemne perpétuel, contrairement à l'épisode **« Naked Time »** où il était mis à jour par un virus d'ordre psychique. Cet oubli est racheté par les magnifiques images de sa planète d'origine qui surpassent celles de **« Amok Time »**, autre variation sur le rôle de Spock dans l'éthique du feuilleton.

Composé en partie d'un Asiatique, d'une Noire, d'un Russe et d'un extra-terrestre qui est en quelque sorte l'Etranger absolu, le haut commandement de l'Enterprise n'incarne guère plus aujourd'hui que l'humanisme de Roddenberry, et celui-ci s'avère des plus miséreux en se bornant à de très légères modifications dans le contexte politique. La séquence d'ouverture nous projette aux côtés de quelques représentants de la belliqueuse race Klingon, qui s'était acharnée contre les terriens





Ayant échoue aux tests d'intronisation sur sa planete Vulcain pour n'avoir pas su refouler toute émotion, Spock se joint à l'équipage de l'Enterprise.

dans de nombreux épisodes de la série. Leur teint basané et leur cheveux noirs ont évolué vers un maquillage, plus élaboré et monstrueux qui ne les empêchent pas d'appartenir dorénavant à la Fédération des Planètes Unies, et ces guerriers que les puissants Organiens avaient pacifié dans **« Errand of Mercy »**, seront pour leur malheur les premiers à affronter le péril inconnu. En menaçant directement notre globe, l'hypothèse de cet énorme vaisseau a obligé Wise à insister sur l'image d'un San Francisco ultra-moderne qui sugère l'ampleur que prendrait la catastrophe

La Terre est décrite comme un monde idéal, aboutissement de cette quête du paradis que sous-entendait l'immense épopée de l'Enterprise et que certains épisodes, tels **« Way to Eden »**, avaient abordés sans détour. L'égocentrisme mêlé d'optimisme utopique dont fait preuve Roddenberry dans la description de ce futur parfait avait été illustré de manière sensiblement différente dans **« By Any Other Name »**, où de féroces envahisseurs découvraient au contact des humains le sentiment de paix et de fraternité

Parfois représenté sous l'apparence d'un guru, les yeux perdus dans le feuillage d'un saule pleureur oriental que traverse un minuscule Enterprise, Roddenberry a pourtant ses craintes tenaces. Elles sont ici singulièrement résolues par un final où l'idée rejoint l'effet après deux heures de déséquilibre scénaristique. L'étrange forme immatérielle surgie d'on ne sait où rappelle à la fois l'engin de destruction rencontrée dans **« Doomsday Machine »**, l'amibe colossal de **« Immunity Syndrome »** et l'assemblage de molécules géantes de **« The Corbonite Manœuver »**, avant qu'une chute imprévisible n'en fasse l'antre du savoir et le berceau d'une race supérieure. L'épisode **« Day of the Dove »** avait vu les Klingons et les terriens se dresser les uns contre les autres pour nourrir une entité assoiffée de violence. Le film de Wise en est l'antithèse, non par le déroulement, mais par les intentions. L'intrusion dans le système solaire de la « Chose » vise essentiellement à élever la liaison entre l'astronavigatrice Ilia et l'officier en second au stade d'une fusion spirituelle et cosmique lors de l'ultime séquence.

Jusqu'à maintenant, les idylles qui s'étaient implantées sur le discours de Roddenberry étaient plus troublées que stimulées par les concepts universels tels que le Temps et bien sûr la Mort. Dans **« Paradise Syndrome »**, Kirk atteint d'amnésie, devenait l'époux d'une charmante extra-terrestre dont la race était condamnée par un astéroïde. Au cours de **« Wink of an Eye »**, la reine des Scalossiens, pour lesquels le temps s'écoule plus lentement, poursuivait de ses assiduités le fier commandant. Le même rencontrait l'amour mais sous une forme surrannée et inaccessible dans **« Elaan of Troyius »**, tandis que Scotty était séparé de sa tendre lieutenant Mira par l'orage électromagnétique de **« Lights of Zetar »**. C'est avec un sens exacerbé du mélodrame que Roddenberry avait envisagé ces passions que l'imminence d'une rupture ou d'une différence biologique rendaient impossibles. La différence dans **Star Trek - le film** est amenée par l'interférence avec d'autres récits passés.

Parmi les exploits en dessins animés des héros de l'Enterprise, se distingue celui, intitulé **« One of Our Planet is Missing »**, où ils afrontaient un nuage intelligent qui dévorait des planètes entières sans se rendre compte du mal causé. Pareillement, il est possible de rapprocher l'enlèvement et le conditionnement d'Ilia des mésaventures de l'héroïne de **« Requiem for Methuselah »**, kidnappée par un mutant immortel et amoureux. D'une façon plus générale, le scénario de **« Beyond the Farthest Star »** pouvait annoncer certains passages d'**Alien** comme de **Star Trek - le film** en explorant l'épave d'un astronef dont les occupants avaient péri à l'exception d'une forme de vie dangereuse. Celle-ci est rarement de taille moyenne, dans l'esprit de Roddenberry, et quand il vient à faillir à la règle, c'est pour s'interroger sur l'incompréhension (la créature aux instincts maternels de **« The Devil in the Dark »**), ou la difficulté d'établir des rapports équitables dans une cohabitation intime (les prises de pouvoir psychique par les petites créatures de **« The Trouble with the Tribbles »**).

Le danger se précise lorsque l'Homme et sa capacité de raisonnement sont dépassés par une super-intelligence dominatrice (celles qui animent les jeux de cirque de **« Arena »** et de **« Savage Curtain »**) ou divine. Ces deux constantes sont cimentées par des références incessantes à l'Antiquité qui offrent l'avan-

Diverses sources d'inspiration et un fan de la série : Asimov.

tage d'un dépaysement aisément réalisable (la planète de **« Bread and Circuses »** maintenait en vigueur les combats de gladiateurs). Mais la pauvreté dégagée par ces incursions au magasin des accessoires réduisait la portée de cette catégorie d'histoire à des reconstitutions navrantes (l'Olympe étriquée de **« Who Mourns for Adonais »**). Par contre, ce thème philosophique était plus sérieusement traité en parallèle avec celui de la machine vivante. De la manière dont Wise et Michelson ont décrit la rencontre de V'Ger et des officiers de l'Enterprise, on peut croire un instant que les mystérieux pilotes du vaisseau étranger ne sont rien moins que ces ordinateurs qui clignotent et palpitent sous les pieds des explorateurs. Les épisodes **« A Taste of Armageddon »**, **« Return of the Archons »** et **« The Apple »** avaient ainsi procédé pour mettre en scène des ordinateurs doués de raison (et de déraison), tandis que **« The Changeling »** nous racontait comment une vieille sonde terrestre était déviée de sa course par une intervention malfaisante, et que **« City on the Edge of Forever »** (écrit par Harlan Ellison) procurait une rare émotion à la vision d'un portail vivant, gardien de secrets fondamentaux, dont celui du Temps. Bizarrement, ce n'est pas à une aventure de Kirk et de ses camarades que revient l'honneur d'avoir esquissé le plus nettement le sujet définitif du long-métrage, mais bien à un épisode de **Space 1999 : « The Black Hole »**, où le commandant Koenig (Martin Landau) entrait en contact avec une conscience supérieure. En vérité, la très belle série de Gerry et Sylvia Anderson modernisait et améliorait le propos pacifiste de Roddenberry bien que le scénario de l'œuvre de Wise nous ait proposé avec Ilia un décalque du personnage de l'extra-terrestre Maya, campée par Catherine Schell dans la série anglaise.

En somme, le script d'Alan Dean Foster a uniquement écarté de sa synthèse les incursions dans l'horreur dont Bloch avait été l'ordonnateur avec **« Wolf in the Fold »**, où se réincarnait Jack l'Eventreur et **« Castspaw »** où sévissait un couple de sorciers. Aujourd'hui encore, grâce à l'apport minime et réel d'Isaac Asimov au film de Wise, la mythologie trekkienne continue à devoir beaucoup à des écrivains qui en ont fait depuis 1966 leur terrain d'election cinématographique et, en un juste retour des choses, leur émission favorite. L'auteur des « Robots » compte parmi les fans de la série, et sa contribution est celle d'un admirateur avant d'être celle d'un spécialiste de la vulgarisation scientifique. On comprendrait mieux les hésitations nocives de Wise à nous entraîner dans les coursives les moins fréquentées de l'Enterprise et nous donner à contempler ses multiples accessoires. L'illusion d'une visite complète reste l'apanage d'**Alien** où l'influence du milieu sur les caractères humains prédominait. La parution prochaine d'un livre consacré au tournage de **Star Trek - le film** devrait révéler le pourquoi et le comment de cette déception d'ordre purement visuelle.

On a donc vu que le « message » transporté par la série et dans lequel résidait son seul intérêt, avait subi des modifications imperceptibles, moins notables en tout cas que celles que l'on pouvait attendre après les exploits-guerriers de Luke Skywalker, du commandant Adama, et la gaillardise de **Buck Rogers.** En se tournant vers la flambée religieuse de **Rencontres du 3e type**, **Star Trek - le film** se situe au confluent d'une forme de space-opera mourante et d'une autre en pleine renaissance, réduite jusqu'à maintenant au seul film de Steven Spielberg. Cette orientation courageuse est une date décisive dans la longue histoire du cinéma fantastique, et le prochain chapitre de cette étude s'attachera plus particulièrement à replacer **Star Trek - le film** dans le cadre de la science-fiction post-kubrickienne; tout en dégageant sa fonction de véhicule philosophique qui a déterminé la réponse enthousiaste du public anglo-saxon.

Christophe Gans



Au milieu de ses compagnons, la « découverte » du film de Robert Wise : la belle Persis Khambatta (Ilia, de la planète Delta IV).

ROBERT WISE NOUS PARLE DE « STAR TREK - LE FILM »

E.-F. • *Pourquoi **Star Trek** ?*

R.-W. • J'ai pensé que c'était le moment. J'ai toujours été intéressé par la science-fiction, encore que je n'ai réalisé que deux films relevant de ce genre. J'ai pensé qu'il était temps pour moi de faire un film de science-fiction qui se situerait dans l'espace ! Mes deux autres films se passaient sur Terre Dans **le Jour où la Terre s'arrêta**, il y avait un visiteur extra-terrestre débarquant d'une fusée. C'est vraiment cela qui me passionnait, plus que toute autre chose. J'étais donc heureux d'avoir la possibilité d'explorer ce thème plus à fond L'idée de réaliser **Star Trek** m'a plu dès le début : c'était d'une telle qualité J'ai vraiment été fasciné et j'ai aussitôt voulu faire un film qui traitait de l'expérience de la vie dans l'espace

• *Etiez-vous un familier de l'univers de **Star Trek** avant de commencer ?*

• A franchement parler, non. J'en avais évidemment entendu parler, mais je n'étais pas un passionné de **Star Trek** au début de la série télévisée, et je n'en avais vu que quelques épisodes – dont j'avais pensé qu'ils étaient bien faits, mais je n'en étais pas fanatique ! Lorsque la Paramount m'a demandé si j'étais intéressé par la mise en scène du film, j'ai répondu que je ne savais pas trop, qu'il me fallait prendre connaissance du scénario, et que, bien sûr, je devais voir d'autres épisodes du feuilleton tv. Je me suis familiarisé avec tout cela, et surtout avec tous les éléments qui l'ont rendu tellement populaire ! C'est ainsi que les choses se sont passées : j'ai lu le scénario et j'ai visionné une douzaine d'épisodes afin de m'en imprégner et de me décider

• *Voilà qui soulève quelques problèmes intéressants : ce doit être la première fois que vous arriviez dans un film, pour ainsi dire, au milieu ? Je veux parler des décors, des costumes, etc Tout était-il déjà prêt, ou au moins dicté par le feuilleton original ? Qu'en pensiez-vous ?*

• Il faut que je vous précise certains points. Oui, la distribution était pratiquement faite, car on reprenait les personnages du feuilleton Le seul acteur que j'aie pu choisir, ce fut Steve Collins qui interprétait le rôle de Dicker. Même Persis Khambatta avait été déjà retenue L'équipe originelle de techniciens des effets spéciaux était déjà au travail, et nous avions déjà certains décors Mais j'ai eu une influence certaine sur ces décors, que j'ai considérablement contribué à améliorer par rapport à ce qu'ils étaient au départ. Ce que vous voyez dans le film n'a rien à voir avec ce que j'ai trouvé en arrivant ! Nous avons grandement amélioré les décors de la nouvelle passerelle de l'Enterprise, supprimant complètement les coursives prévues au départ et les remplaçants par celles que vous avez vues, nous avons complètement refait la salle des machines. . En fait, il ne reste rien de la salle des machines originelle, l'infrastructure, seulement L'intérieur du vaisseau a donc été complètement refait suivant mes directives

• *Est-ce vous qui avez eu l'idée de filmer la passerelle avec un plafond ?*

• Je ne me souviens pas. Honnêtement, je ne sais plus ce que notre équipe a fait, ou ce qui existait déjà dans le projet de base. En tout cas, cela apporte une note très réaliste au décor.

• *Et les costumes ?*

• Ah oui, c'est moi qui ai insisté pour que les costumes soient changés Et cela dès que je suis arrivé ! Les costumes originels ressemblaient plus à des pyjamas qu'à autre chose ! On aurait vraiment trop dit une bande dessinée, si vous voyez ce que je veux dire !

• *Avez-vous eu une influence quelconque sur le scénario ? J'ai entendu dire qu'il avait été réécrit plusieurs fois..*

• J'ai eu toute l'influence possible sur le scénario. Nous nous trouvions dans la situation où l'on commence avec un scénario inachevé : nous connaissions bien évidemment l'histoire, mais les détails étaient constamment revus au long du tournage. Je crois que lorsque nous avons commencé à tourner, au début de 1978, seule la première partie du scénario était en fait écrite A partir de là, nous n'avons pas arrêté d'écrire et de réécrire la seconde et la troisième partie du film. J'ai eu quelque influence sur la première partie et, au fur et à mesure, j'ai fait tout ce que je pouvais pour le reste du film, mais n'importe comment, ce n'est pas une façon de faire un film

• *J'ai une question un peu agaçante, pour vous : saviez-vous que le scénario réutilise vraiment deux ou trois épisodes de la série originelle, en particulier **The Changeling** et **The Doomsday Machine** ?*

• Non Je m'en suis aperçu alors que le film était terminé. Je n'en savais rien ! J'ai reçu des lettres qui parlent de cela. En fait, les premiers échos me sont revenus d'une façon très intéressante j'étais à New York après la présentation à Washington, et ma femme était avec une amie aux grands magasins où ils avaient installé une gigantesque exposition sur le thème de **Star Trek**. Une jeune femme noire qui se trouvait là s'est retournée vers ma femme et lui a dit : « Pourquoi ont-ils repris **The Doomsday Machine** ? Ils ne pouvaient pas faire quelque chose de nouveau ? » C'est ainsi que j'en ai entendu parler pour la première fois

• *Pensez-vous que Roddenberry ou quelqu'un d'autre essayait, consciemment ou non, de récupérer ces épisodes ?*

• Je n'en sais vraiment rien. Je suis incapable de répondre à cette question. Il se peut que, ayant travaillé pendant aussi longtemps sur le sujet, ayant écrit tant et tant d'histoires, il leur soit difficile de tout retenir, de se rappeler tout ce qu'ils ont fait Je ne peux vraiment pas vous dire. Mais dans aucune des réunions concernant le scénario il n'y a eu la moindre allusion à cela, vous savez, du genre : « Vous vous rappelez ce que nous avons fait dans **Doomsday Machine** ? » ou quelque chose comme cela. Jamais, jamais

• *Vous a-t-il été facile de travailler avec Roddenberry ? Après tout, c'est lui le père de **Star Trek** ?*

• Oui, c'était relativement facile. Evidemment, dans la mesure où les producteurs et les metteurs en scène ne sont pas de la même race, il y a toujours de temps à autre des conflits, mais dans l'ensemble tout s'est très bien passé. C'est l'une des premières personnes dont je me sois inquiété lorsque je suis arrivé ici, après qu'on m'ait demandé de faire le film Gene et moi-même avons tout de suite parlé en détail de la façon dont nous pourrions travailler ensemble, nous avons tous deux exposé notre façon de voir les choses et nous sommes parvenus à un accord à mi-chemin de nos deux positions respectives. Je pense qu'à ce niveau, les choses ont bien marché

• *Puisque nous parlions des gens, est-il exact que vous êtes pour quelque chose dans le fait que Leonard Nimoy ait accepté de jouer une nouvelle fois le rôle de Spock pour le film ?*

• C'est une histoire intéressante. Comme je vous l'ai dit, je ne connaissais pas très bien la série télévisée lorsque j'ai commencé, et pour moi Spock ne voulait pas dire grand chose. Je savais qu'il y avait un personnage qui s'appelait Spock, mais le fait qu'il ne soit pas dans le film ne m'inspirait pas grand-chose au début. Mais, après avoir lu le scénario, ma femme, sa fille et

Une équipe technique et artistique coopérative et enthousiaste.

mon gendre m'ont dit : « Ce n'est pas possible ! Il faut qu'il y ait Spock, on ne peut pas faire **Star Trek** sans Spock ! » Or, c'étaient des fanatiques de **Star Trek**, et il me fallait respecter leur avis. Je suis revenu aux studios et j'ai dit qu'il nous fallait Spock, sans quoi ça ne marcherait jamais. Or à ce moment là Leonard Nimoy avait d'autres engagements et je ne crois pas qu'il avait vraiment envie de le faire. En fait, vous savez qu'il n'avait pas été prévu dans le scénario Il n'y avait qu'un autre Vulcain, un jeune gars du nom de Sonak ou quelque chose dans ce goût là. Enfin, ils ont bien dû se mettre d'accord sur un chiffre, la Paramount et lui, parce qu'il a demandé à voir le scénario et nous le lui avons envoyé en le prévenant qu'il n'était pas dedans mais qu'on pouvait l'y remettre de telle et telle façon. C'est comme ça que nous l'avons récupéré et c'est vraiment moi qui en ai fait une obligation

• *J'ai remarqué que Nimoy donne enfin à Spock des émotions, des sentiments, dans le film. Etait-ce une idée de Roddenberry, ou de Nimoy ?*
• Je pense que c'était une idée de Leonard. Je crois qu'il désirait donner davantage de profondeur au personnage de Spock Vous savez, les personnages ne sont pas statiques, ils changent, ils évoluent. Il me semble que Leonard avait parfaitement conscience de cela, et qu'il n'avait pas envie de se contenter de refaire son numéro de la même façon qu'à la télévision.

• *Comment s'est passé le travail avec des acteurs qui connaissaient mieux que vous leur personnage, et le film ?*
• Il faut d'abord que je vous raconte une anecdote : il y a quelques années, alors que la Paramount avait pris tout le monde sous contrat, ils ont fait une grande réception pour la publicité et il y a eu une table ronde qui réunissait Roddenberry, les acteurs, etc. Lorsque mon tour est venu de parler, j'ai dit « Vous savez, c'est moi qui viens d'une autre planète, ici ! » J'étais le seul à ne pas savoir grand-chose de Star Trek. Ils en savaient tous plus que moi Mais ça a très bien marché C'étaient tous de très bons acteurs, de parfaits professionnels. Il y a eu de très bons moments, très agréables, avec tous les acteurs sur le plateau, parce qu'il m'apparaissait qu'ils aimaient vraiment leur personnage et qu'ils cherchaient constamment à l'améliorer. On les entendait dire par exemple : « Un tel ne parlerait pas comme ça », mais en même temps ils n'étaient absolument pas arrogants ou trop exigeants, ils ne tentaient pas de tirer la couverture à eux. Ils me sont tous apparus, et en particulier Bill (Shatner) et Leonard, comme de véritables professionnels et de très bons acteurs. Sans compter que le fait de déjà connaître et d'aimer leur personnage était d'une grande aide !

• *Il s'est trouvé certains journalistes pour faire état de problèmes entre Shatner et Nimoy. Qu'y avait-il de vrai dans cela ?*
• Je crois qu'on a beaucoup exagéré toute l'affaire ! Je n'en ai rien vu sur le plateau. Evidemment, ce sont des acteurs, de sorte qu'on peut s'attendre à quelques difficultés passagères, mais il n'y avait rien d'excessif dans tout cela. En fait, nous avons tenu une grande réunion dans mon bureau après quelques jours de tournage, pour parler du scénario et de ce qu allait venir ensuite, et ils se sont montrés extrêmement coopératifs, indiquant la façon dont il était le plus vraisemblable que leur personnage réagisse, ou s'exprime... Ils se sont expliqué très ouvertement, très franchement, et je n'ai jamais eu conscience d'aucune des difficultés dont vous parlez

• *Les deux autres films de science-fiction que vous avez réalisés,* ***Le Jour où la Terre s'arrêta,*** *et* ***Le mystère Andromède,*** *reposaient beaucoup moins que* ***Star Trek*** *sur les effets spéciaux. Comment cela se passe-t-il lorsqu'on fait un film dans lequel il y a beaucoup de trucages ?*
• C'est très différent, c'est vrai Vous avez raison de dire que mes deux autres films étaient très différents à cet égard Il s'y trouvait aussi un grand nombre d'effets spéciaux, mais ils étaient simplistes comparés à ceux de **Star Trek**

• *C'est une question de contrôle ?*
• Oui, le contrôle était alors beaucoup plus facile. Dans **Star Trek**, tout était extrêmement élaboré, et il m'était très difficile de travailler avec des choses qui n'étaient même pas encore faites... Il y a des scènes dans lesquelles l'acteur devait faire semblant de réagir devant un écran... et je n'avais rien à lui montrer sur l'écran. Tout a été terminé des mois et des mois plus tard Ce que j'avais encore de mieux à leur montrer, c'était une projection d'un croquis ou une représentation de ce que les truqueurs étaient en train de faire. C'est tout ce que j'avais pour eux ! Il me fallait leur rappeler ce qui était en train de se passer dans le film, au niveau du scénario, et leur raconter ce qu'ils étaient censés être en train de regarder à partir de l'idée que je me faisais du croquis... Il faut avoir affaire à des acteurs vraiment professionnels pour s'en sortir dans ces cas-là, et ce n'est pas facile ! En fait, c'est peut-être ce qu'il y a eu de plus compliqué dans le film. Ajoutez à ça qu'en plus nous avons dû changer l'équipe des effets spéciaux au bout d'un an .

• *Pourriez-vous en dire un peu plus sur ce point ?*
• Eh bien, je ne tiens pas à m'éterniser sur le sujet, mais il faut vous dire que c'était des gens extrêmement créatifs, et qui avaient des idées excellentes, mais notre gros souci était de savoir s'ils seraient capables de réaliser tous les effets spéciaux

Le final tant attendu : les premiers pas sur l'astéroïde inconnu et la rencontre avec l'« Entité Mystérieuse »...





à temps pour la sortie du film, prévue pour le 7 décembre... C'était absolument impératif. Voilà ce qui nous a décidé à changer d'équipe, cela n'avait rien à voir avec le manque de créativité, l'incompétence ou quoi que ce soit du même genre. Ils étaient très compétents, avaient d'excellentes idées, mais je crois qu'ils n'étaient pas encore équipés pour venir à bout aussi vite d'une telle quantité d'effets spéciaux. C'était un film gigantesque pour ce qui concerne les trucages et le travail que cela représente.

• *Quelles furent vos relations avec Trumbull, Dykstra et l'ensemble de la nouvelle équipe ?*

• Excellentes. Vous savez que j'avais déjà travaillé avec Doug pour ses débuts sur **Le mystère Andromède** ? Je n'avais jamais rencontré Dykstra, mais nous nous sommes parfaitement entendus. Il me fallait travailler avec tous les deux, et ils étaient également amenés à travailler ensemble Doug, en particulier, supervisait l'ensemble du travail, et il fallait sans cesse se réunir, étudier les croquis et les planches, les idées, leurs appréciations : « J'aime bien ça », ou « ça ne me plaît pas », ou « on va faire comme ça... », et « tu ne crois pas qu'on pourrait faire mieux... » Il fallait que nous nous concertions constamment, tous autant que nous étions

• *S'il n'y avait pas eu ce délai impératif, ne pensez-vous pas que certains effets spéciaux auraient pu être encore améliorés ?*

• Oh, si, certainement. Et je crois aussi que Doug et John seraient d'accord. En disant cela, je ne veux pas donner l'impression que je ne suis pas convaincu qu'ils ont fait un travail fantastique. Ils ont tous les deux fait un merveilleux travail, et leurs équipes aussi, et c'était une tâche colossale que de terminer le travail à temps, surtout si l'on considère qu'ils avaient commencé en retard par rapport au programme. Je ne leur donnerai jamais assez crédit, je ne ferai jamais suffisamment leur éloge pour le travail qu'ils ont accompli. Cependant, s'ils avaient eu plus de temps, disons 3 ou 6 mois, je crois que tous les deux seraient d'accord pour dire qu'il y a des choses qu'il aurait été possible d'améliorer

• *Certains fans ont eu l'impression que, contrairement à la série télévisée où les échanges entre les personnages étaient l'un des principaux centres d'intérêt, le film reposait trop sur les effets spéciaux et pas assez sur les personnages. Qu'en pensez-vous ?*

• Il faut que je vous dise que rien ne s'est passé comme si quelqu'un s'était assis derrière son bureau pour dire, dès le début, « écoutez, il nous faut beaucoup plus d'effets spéciaux ». Il n'y a pas eu de volonté délibérée de faire porter l'intérêt sur un point ou un autre. En fait, tout vient de l'histoire L'histoire que nous voulions raconter, le scénario, étaient comme ça, et nous n'avons pas essayé d'y mettre davantage d'effets spéciaux. Je n'ai pas eu cette intention, et personne n'a voulu cela. Nous avions des personnages qui réagissaient à certaines choses qui se produisaient sur l'écran, il nous fallait donc montrer ces choses. Alors, s'il y a quelque chose de justifié dans les critiques de ces fans de **Star Trek** qui aimaient véritablement les personnages de tout leur cœur, nous n'y pouvons pourtant rien : il nous aurait fallu raconter une histoire totalement différente.

• *Puisque nous parlons des fans, avez-vous ressenti leurs pressions tout au long du tournage ?*

• Pas exagérément. Nous avons bien sûr reçu des quantités de lettres. J'ai eu une expérience que j'ai trouvé très intéressante. Avant de commencer à tourner, nous avons tenu la conférence de presse dont je vous ai déjà parlé, à la suite de quoi j'ai reçu environ 200 lettres de tous les coins du pays, émanant de fans de **Star Trek** partagés en deux groupes : une moitié qui disaient : « Ne touchez à rien » et « ne gâchez pas tout, faites **Star Trek** comme il a toujours été et n'y mettez pas vos grosses pattes », et les autres qui proclamaient : « Grâce au ciel, maintenant on pourra le faire comme il faut que ce soit fait, amélioré et tout et tout »... Moitié-moitié. De sorte que nous savions à quoi nous nous engagions dès le début : nous savions déjà que nous ne ferions jamais plaisir à tout le monde à la fois Pour ce qui concerne le tournage proprement dit, il ne me semble pas que nous ayions subi la moindre pression injustifiée

• *Et depuis plusieurs mois maintenant que le film est sorti, y a-t-il toujours la même proportion de pour et de contre ?*

• Je n'ai pas encore reçu trop de lettres — et je n'aurais pas le temps de les lire toutes. Je ne pourrais probablement vous en dire plus sur cette question, mais je dirais qu'il y a environ 60 % pour et 40 % contre. .

• *Pour en revenir au tournage proprement dit, avez-vous rencontré des difficultés particulières, des problèmes spécifiques ?*

• Rien de particulier. La dernière scène, sur V'Ger, était un peu périlleuse tous les hexagones étaient en plastique et il nous fallait faire très attention lorsque nous nous déplacions au milieu. Il y a eu des électriciens qui sont passés au travers ! Le moins qu'on puisse dire, c'est que ça n'était pas rassurant. Un accessoiriste est tombé dedans et il a fallu le remonter... On tenait même un tableau pour indiquer les records de chute ! Les électriciens, les gars des effets spéciaux, des objets divers... Je ne sais pas qui a gagné ! C'était un décor délicat. Tous nos autres décors étaient pourtant grandeur nature, ce n'étaient pas des maquettes, mais nous n'avons pas eu de problème particulier.

• *Et les acteurs ?*

• Oh, je crois que ça leur a beaucoup plu aussi ! Nous nous sommes bien amusés pendant le tournage. Bill Shatner est très amusant, vous savez. Il a beaucoup d'esprit, il fait sans arrêt des blagues et des calembours !

• *Avez-vous rencontré des problèmes au niveau de la post-production ? La version finale est de 2 heures 12 ?*

• 2 h 10

• *Vous avez beaucoup coupé ?*

• Nous avons pas mal coupé, oui Je pense qu'en tout nous en





Impératif prioritaire : respecter les délais de « fabrication » !

avons coupé près d'une demi-heure Des scènes qui donnent l'impression de s'éterniser, surtout .. Des petits morceaux ici et là...

• *Ne pensez-vous pas que la version définitive est parfois un peu longue ?*
• Sûrement !

• *Je pensais à la scène au cours de laquelle Scotty emmène Kirk faire le tour de l'Enterprise dans la navette ?*
• Elle est 1 minute 1/2 trop longue. Et le vol à l'intérieur de V'Ger est aussi trop long de 2 minutes

• *Alors, pourquoi n'avoir pas coupé ce qui était en trop ?*
• C'est le premier film que je fais sans avoir eu le temps de seulement le voir avant la sortie, en raison du délai qu'il nous fallait respecter... Nous n'avions pas le temps Normalement, nous voyons le film et nous avons encore le temps de travailler un peu dessus, mais ce n'était pas possible. Je l'ai vu en entier le lundi avant la sortie à Washington qui avait lieu le jeudi ! L'une des réserves que je fais au sujet du film c'est que je n'ai pas eu le temps de le fignoler comme j'aurais voulu Je crois que nous aurions pu le raccourcir de 6 minutes 1/2 au moins Je projetais de faire quelques autres coupures dans la version réservée à l'exportation, mais j'ai découvert par la suite que la Paramount avait déjà fait tirer 150 copies, de sorte qu'il aurait coûté beaucoup trop cher de remonter le film. Cela aurait coûté 250 000 dollars !

• *Etes-vous satisfait de la musique de Jerry Goldsmith ?*
• Lorsque je suis intervenu dans le projet, Jerry n'avait pas encore signé avec la Paramount mais ils étaient très désireux de l'avoir Ils m'ont demandé ce que j'en pensais, et je leur ai répondu que je trouvais ça parfait J'aime beaucoup Jerry, et ce qu'il fait. Il a écrit la partition de l'un des mes films, il y a quelques années, et nous avons très bien travaillé ensemble Mais il n'avait pas été engagé avant que je donne mon accord

• *Une autre question difficile : aimez-vous sincèrement le film ?...comparé à vos autres films de science-fiction ?*
• Je ne sais pas. Il m'est très difficile de vous répondre Souvent, nous autres metteurs en scène préférons notre dernier film... Je l'aime beaucoup. Je n'y retrouve pas tout ce que j'aurais aimé y mettre, et je ne me doutais vraiment pas qu'il allait coûter la somme fabuleuse (44 millions de dollars) qu'il a coûté Personne ne s'en doutait. Je suis sûr qu'à la Paramount personne n'aurait jamais entrepris ce film si on avait su dès le début ce qu'il allait coûter. Je suis convaincu qu'ils s'en sortiront bien et que le film ne leur fera pas perdre d'argent Mais pour moi, pour son contenu, pour l'histoire et les personnages, pour ce que le film a à dire et pour son sujet, je préfère toujours **Le Jour où la Terre s'arrêta**.

• *Honnêtement, moi aussi ! Avez-vous eu connaissance de certaines critiques négatives ? Il s'est trouvé des spectateurs pour dire que les acteurs ne jouaient pas très bien*
• Je n'ai pas lu toutes les critiques. Loin de là ! Mais je ne suis pas d'accord Je pense que le jeu des acteurs n'est pas plus mauvais que dans la série télévisée, et souvent bien meilleur Shatner et Nimoy, en particulier, sont excellents Je crois que beaucoup de ceux qui ont été déçus par **Star Trek** espéraient un autre genre de film, plutôt le genre de **Star Wars**, avec beaucoup d'action, alors qu'en fait il n'y a aucun rapport entre **Star Wars** et **Star Trek** ! Il y avait très peu d'action dans le scénario.

• *Quel va maintenant être l'avenir de* **Star Trek** *à la Paramount ? Un grand film à suite comme les James Bond, une nouvelle série télévisée ?*
• Je suis sûr qu'ils ont quelque chose en tête parce qu'ils ont gardé tous les décors sur le plateau 9, mais qu'ils poursuivent avec un nouveau film ou un autre feuilleton, je n'en sais rien. Je suis sûr que ça dépendra des résultats de ce film-là. Mais s'ils recommencent d'ici un an ou deux et décident de faire un autre long métrage, j'espère, je suis persuadé en fait, qu'ils s'assureront que le scénario et l'histoire auront été terminés avant de commencer. Je crois qu'ils ont compris maintenant l'importance d'avoir avant toute chose un scénario sur lequel tout le monde se met d'accord, qu'on peut arranger, mais à partir duquel on peut établir un budget, faire des prévisions

• *Est-ce que les personnages changeront dans les futurs* **Star Trek** *?*
• Je dirais que oui Ils ne peuvent pas toujours garder les mêmes malheureuses personnes qui joueraient indéfiniment la même chose ! Mais ce n'est pas à moi d'en décider

• *Accepteriez-vous de diriger la suite ?*
• Je ne crois pas Une fois suffit amplement. Je préférerais plutôt faire d'autres genres de films, maintenant

• *Aimeriez-vous réaliser d'autres films purement fantastiques, comme* **The Haunting**, **Audrey Rose** *?*
• J'adorerais ça ! J'adore faire ce genre de films

Propos recueillis à Hollywood par
Jean-Marc Lofficier
(Trad : Dominique Abonyi)



Une décision irrévocable et une bouleversante — autant qu'inattendue — fusion de deux êtres complémentaires.









CRITIQUES
ENTRETIENS
ÉTUDES
FILMOGRAPHIES
ACTUALITÉS
et
son indispensable
numéro spécial annuel
LA SAISON
CINÉMATOGRAPHIQUE
le dictionnaire
des films de l'année

Tous les mois
en vente partout

le numéro : 12 F.

Abonnements :
120 F (France)
140 F (Etranger)

LA REVUE DU CINÉMA
IMAGE ET SON/ÉCRAN
3, rue Récamier
75341 Paris Cedex 07

Films sortis à l'étranger

Etats-Unis

Blood Beach
Réal. : Jeffrey Bloom. « Beckerman/Silverstein ». *Scén. :* Jeffrey Bloom. *Avec :* John Saxon, Burt Young, Marianne Hill.
Ce film d'horreur est la première réalisation américaine entièrement financée (3 millions de dollars) par les Shaw Brothers de Hong-Kong. « Sur la plage de Santa Monica, les promeneurs disparaissent, aspirés par une créature vivant dans le sable. »

Demon Lover Diary
Réal. : Joel DeMott.
Documentaire (en 16 mm) sur le tournage d'un film d'épouvante à budget réduit : *Demon Lover*.

Don't Answer the Phone !
Réal. : Robert Hammer. « Crown International ». *Scén. :* R. Hammer. Avec : James Westmoreland, Flo Gerrish, Ben Frank, Nicholas Worth.
Thriller dans la lignée de *Terreur sur la ligne*.

Don't Open the Door
Réal. : Simon Wincer. « Group 1 ». *Avec :* Mary Evans, Ann Mason, David Michaels.
Thriller d'angoisse produit par Anthony I. Ginnane *(Patrick, Thirst, arlequin)*.

Brésil

Black Goddess
Réal. : Ola Balogun.
Histoire de fantômes à travers les siècles, co-produites avec le Nigeria.

Canada

Cries in the Night
Réal. : William Fruet. « Northampton Productions ». *Scén. :* Ida Nelson. *Avec :* Kay Hawtrey, Lesley Donaldson, Barry Morse.
Le réalisateur de l'excellent *Week-end sauvage*, après avoir tourné un film d'action, *Search and Destroy (La peau des autres)*, renoue, pour un budget de 2 millions de dollars, avec le thriller d'angoisse.

Espagne

Polvos magicos
Réal. : J.R. Larraz. « José Frade Producciones ». *Avec :* Alfredo Landa, Vincenzo Croatti, Elisa Montes.
Oeuvre burlesque introduisant des éléments d'épouvante : maison hantée, valet inquiétant, etc. Réalisé par l'Espagnol J.R. Larraz à qui l'on doit déjà les médiocres *Symptoms, Vampyres,* et *Scream and Die,* tournés en G.-B. L'acteur Alfredo Landa, sorte de Louis De Funès ibérique, tient le rôle principal de ce film.

Grande-Bretagne/Hong-Kong

Night Games
Réal. : Roger Vadim. « Pan Pacific Production ». *Scén. :* Anton Diether, Clarke Reynolds. *Avec :* Cindy Pieckett, Joanna Cassidy, Barry Primus.
Tourné à Manille et aux Philippines, le nouveau film de Roger Vadim, financé en partie par Raymond Chow, met en scène une jeune femme, laquelle, victime d'un viol dans son enfance, vit encore sous l'emprise d'une grande terreur et ne peut, en particulier, supporter les personnes en pantalon... Alors qu'elle se retrouve seule dans une immense bâtisse, rêve et réalité vont commencer à se confondre...

Japon

Vengeance is Mine
Réal. : Shohei Imamura.
Un tueur psychopathe sème la terreur dans une petite localité du Japon.

Hero at Large
Réal. : Martin Davidson. « MGM ». *Scén. :* A.J. Carothers. *Avec :* John Ritter, Anne Archer, Bert Convy, Kevin McCarthy.
Un acteur au chômage est engagé pour tenir le rôle du « Captain Avenger », un héros de bandes dessinées défenseur des faibles et luttant contre le crime. Un soir, revêtu de son costume de scène, il met en déroute deux malfaiteurs : la nouvelle se répand vite, semant l'exubérance parmi la population, qui croit en une incarnation réelle du « Captain Avenger » !

The Hearse
Réal. : George Bowers. « A Mari-Mark Production ». *Scén. :* Bill Bleich. *Avec :* Trish Van Devere, Joseph Cotten.
Une institutrice s'installe dans une vieille maison, depuis longtemps abandonnée, qu'elle vient de recevoir en héritage. Des événements mystérieux se produisent... et la jeune femme découvre qu'elle est poursuivie par un corbillard !

Incubo Sulla Citta
Réal. : Enzo Castellari. « Compix International ».
Film d'angoisse



Films terminés

Etats-Unis

Altered States
Réal. : Ken Russell. « Warner Bros ». *Scén. :* Paddy Chayefsky, d'après son roman. *Avec :* William Hurt, Blair Brown, Bob Balaban.
« Cherchant à explorer les voies les plus secrètes de la conscience humaine, un jeune scientifique tente une expérience audacieuse : être enterré vivant. Au cours de son voyage dans l'inconnu, il vivra des moments de pure terreur... »
Trois ans après *Valentino, Altered States* est le nouveau film attendu de Ken Russell, dont on espère pour 1981 une version très personnelle de *Dracula*.

Battle beyond the Stars
Réal. : Jimmy Murakami. « New World/Orion ». *Avec :* Richard Thomas, Robert Vaughn, John Saxon, George Peppard, Sam Jaffe, Jeff Corey.
Space-opera, co-produit par la firme de Roger Corman et Orion Pictures (responsable de plusieurs films d'aventures fantastiques intéressants : *Fu Manchu, Chandu the Magician, 666*, etc...).

The Coming
Réal. : Bert I. Gordon. « Magic Circle Film ». *Scén. :* Bert I. Gordon. *Avec :* Susan Swift, John Peters, Laureen Downing, Jennine Babo, Guy Stockwell, Beverley Ross.
Produit et réalisé par Bert I. Gordon *(Soudain les monstres, L'empire des fourmis géantes)*, ce film de sorcellerie, situé dans le cadre contemporain de Salem, bénéficiera des maquillages spéciaux du vétéran Charles Schram *(Le magicien d'Oz, La 4e dimension)*.

Full Moon High
Réal. : Larry Cohen. « American International ». *Scén. :* Larry Cohen. *Avec :* Adam Arkin, Ed McMahon, Roz Kelly, Kenneth Mars.
Comédie d'épouvante, située dans le cadre d'une petite ville du centre des Etats-Unis, par l'auteur du *Monstre est vivant* et de *Meurtre sous contrôle*.

Maniac
Réal. : William Lustig. « Maniac Productions Inc. » *Scén. :* Joe Spinell, C.A. Rosenberg. *Avec :* Joe Spinell, Caroline Munro, Gail Lawrence.
Caroline Munro, qui s'apprête à tourner un grand film de science-fiction pour la firme Golan-Globus, est la vedette, aux côtés de Joe Spinell, de cette histoire d'horreur située à New-York :
« Un tueur dément scalpe ses victimes après les avoir sauvagement assassinées, et garde en guise de trophées, cheveux et vêtements qu'il replace sur des mannequins de cire peuplant son repaire. Une jeune photographe de mode rencontrée par hasard, va vivre un terrible cauchemar jusqu'à un final ahurissant. »
Les effets spéciaux et maquillages sont

signés Tom Savini, dont le talent a, en partie, contribué au succès du film *Zombie*, de George A. Romero.

Mother's Day
Réal. : Charles Kaufman. « Tower Films International ».
Film de suspense et de terreur mettant en scène trois étudiantes à la merci d'une mère à l'esprit dérangé et de ses deux enfants.

Nightbeast
Réal. : Dave Geatty. « Don Dohler Prod. »
Après avoir réalisé *The Alien Factor* et *The Intergalactic Show* (pour le magazine Starlog), le jeune Don Dohler a écrit et produit ce nouveau film de SF, mettant en scène un extra-terrestre particulièrement repoussant, dû à John Dods. Dohler s'est adjoint les services de deux techniciens de talent, Dan Taylor (responsables des effets spéciaux, précédemment nommé aux Emmy) et Mark Supensky, auteur des maquillages *sanglants*.

Oh Heavenly Dog
Réal. : Joe Camp. « Mulberry Square Productions ». *Scén. :* Joe Camp, Rod Browning. *Avec :* Benji, Chevy Chase, Jane Seymour, Omar Sharif.
« L'âme d'un détective retourne sur Terre pour résoudre le mystère de sa propre mort et se loge dans le corps d'un petit chien, aucun corps humain n'étant disponible au moment du transfert. »
Les strictes lois anglaises exigeant qu'un animal subisse six mois de quarantaine avant de pouvoir pénétrer en Grande-Bretagne, les producteurs de cette comédie fantastique durent trouver sur place, pour les scènes londoniennes du film, un sosie du chien Benji qui partage donc la vedette avec la « super-star » de la race canine.

Belgique/France

Mamma Dracula
Réal. : Boris Szulzinger. « Szulzinger's Valisa Film/S.N.D. » *Scén. :* Boris Szulzinger, Marc Henri Wajnberg, Pierre Stelckx. *Avec :* Louise Fletcher, Maria Schneider, Jess Hahn.
Tournée en langue anglaise, cette comédie fantastique de l'auteur de *Tarzoon, la honte de la jungle*, a bénéficié d'un budget de 3.500.000 dollars, somme jamais dépassée par une production belge.
« Mamma Dracula, vampire de son état, se baigne régulièrement dans le sang de jeunes vierges, afin de rester éternellement belle... »

Belgique/Pologne/ Grande-Bretagne

Alice
Réal. : Jerzy Gruza et Jacek Bromski. « Cibelco/TV polonaise/Hemdale ». *Scén. :* Jerzy Gruza et Jacek Bromski. *Avec :* Sophie Barjac, Susannah York, J.P. Cassel, Dominic Guard, Mark Seaberg.
Comédie musicale fantastique reprenant, à l'époque contemporaine, l'histoire et les personnages créés par Lewis Carroll.
De par sa dimension internationale (des vedettes françaises, britanniques et allemandes, deux producteurs belges, une équipe technique polonaise, une parolière américaine, un tournage à Varsovie et à Marseille), *Alice*, super-coproduction de 5 millions de dollars, est promis à une large diffusion mondiale.

Canada

Horror Story
Réal. : Mario Azzopardi. « Henry Less Associates. » *Avec :* Stephen Young, Doris Petrie, Walker Boone.
Un écrivain spécialisé dans le fantastique est victime de ses fantasmes.

The Third Eye
Réal. : Romano Scavolini. « Akkad International Production ». *Scén. :* Romano Scavolini.
Histoire d'horreur située à New-York.

The Unseen
Réal. : Dan Steinmann. « Tribune Films ». *Scén. :* Dan Steinmann. *Avec :* Barbara Bach, Sidney Lassick, Stephen Furst, Doug Barr.
« Trois journalistes de la télévision se rendent à Solvang, Californie, pour y réaliser un reportage sur le festival annuel.
En raison de l'affluence, ils ne peuvent trouver de chambre d'hôtel pour la nuit, et sont hébergés chez une étrange famille où d'épouvantables événements les attendent... »
Anthony Unger, le producteur de ce thriller horrifique au budget de 2 millions de dollars, a engagé une équipe technique solide et expérimentée puisque ses membres ont déjà travaillé sur *Halloween*, *Phantasm*, et *The Fog*.

Espagne

Cuentos para una escapada
Réal. : Jaime Chavarri, Manuel Gutierrez, Gonzalo Suarez, José Luis, Garcia Sanchez, Carlos Mira, etc.
Film à sketches, sur le thème de l'enfance, réalisé par 13 metteurs en scène espagnols.
Certains de ces sketches appartiennent au fantastique, tel celui dirigé par Gonzalo Suarez, « Miniman y el superlobo », pastiche du petit Chaperon Rouge et de Superman ; ou celui de Carlos Mira, « Recuerdos del mar », renouvellant le thème du Paradis Perdu (notre présent !), regretté par un petit garçon du futur.

El desvan de la fantasia
Réal. : Cruz Delgado. *Scén. :* Gustavo Alcade.
Dessin animé où l'on retrouve, entre autres, des mythes du cinéma fantastique : King Kong, le monstre de Frankenstein, etc.

Los cantabros
Réal. : Jacinto Molina. « Monje Films ». *Scén. :* Jacinto Molina. *Avec :* Paul Naschy, Dan Barry, Véronica Muriel.
« A l'époque de la domination romame, un groupe de rebelles lutte contre le général Agrippa. Le chef, Caracota, est poursuivi par la Mort, spectre représentant Agrippa. »
Péplum fantastique où l'on retrouve Paul Naschy, qui vient également de réaliser un film sur le musée du Prado.

Y al tercer ano resucito
Réal. : Rafael Gil. *Scén. :* Fernando Vizcaino Casas, d'après son roman. *Avec :* Fernando Sancho.
Pamphlet anti-démocratique écrit, dirigé et interprété par une équipe d'extrême droite : Après sa mort, le général Franco revient à la vie pour lutter contre la nouvelle démocratie espagnole.

Italie

The Mummy
Réal. : Lucio Fulci. « Pal Cinematografica ».
Absente des écrans depuis quelques années, la Momie fait un retour en force dans ce film d'horreur signé Lucio Fulci *(L'enfer des zombies)*, ainsi que dans le film anglais de Mike Newell, avec Charlton Heston, *Le réveil de la momie*.

Savage Apocalypse
Réal. : Anthony M. Dawson. « New Fida Organization ». *Avec :* John Saxon, Elizabeth Turner, Tony King, John Morghen.
Horreur.

Grande-Bretagne

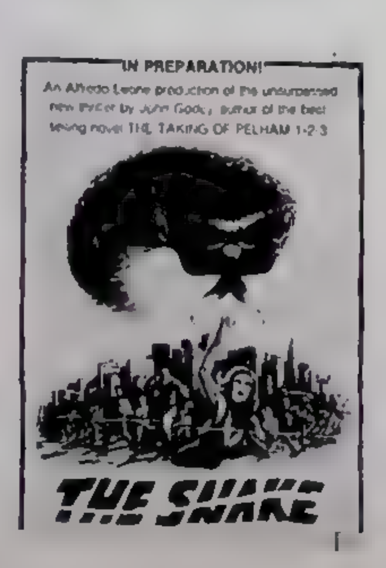
The Elephant Man
Réal. : David Lynch. « A Brooks Films Production ». *Scén. :* Christopher De Vore, Eric Bergren, David Lynch. *Avec :* John Hurt, Anne Bancroft, Anthony Hopkins, Sir John Gielgud.
Ce film, financé par Mel Brooks, est la seconde réalisation de David Lynch, dont la première œuvre, *Eraserhead* est toujours inédite en France.
« A la fin du 19e siècle, l'étrange histoire d'un être hideux et difforme qu'un docteur va élever au rang des humains, en faisant revivre l'âme qui se cache chez la repoussante créature ».
Alors que *Eraserhead* connut des difficultés financières pour sa réalisation (5 ans), *The Elephant Man* a bénéficié, pour trois mois de tournage, d'un budget de 4 millions de dollars, d'une distribution de classe et d'un directeur de la photographie nommé Freddie Francis... Le maquillage particulièrement difficile de « l'elephant man », a été confié à Chris Tucker, expert en chirurgie plastique et maquillage génétique.

Pologne

Le globe d'argent
Réal. : Andrzej Zulawski. Science-fiction : « cinq hommes fuient notre civilisation et tentent de rebâtir un monde meilleur ».
Réalisé avec un budget important et des centaines de figurants, ce film aurait dû participer au festival de Cannes 1979, mais les autorités polonaises refusèrent de lui faire franchir les frontières.

L'administration socialiste a, aujourd'hui, changé d'avis, et nous pourrons bientôt voir cette super-production, mise en scène par l'auteur de *L'important, c'est d'aimer*.
Ce dernier tourne actuellement *Possession*, une co-production franco-germano-américaine d'un milliard de centimes, relatant les amours d'une femme (Isabelle Adjani) pour un monstre prenant, peu à peu, forme humaine. Cette fable fantastique est également interprétée par Sterling Hayden, Michael Moriarty et Helmut Griem, et bénéficiera d'effets spéciaux de Carlo Rambaldi (créateur des monstres mécaniques de *King Kong* et *Alien*).





Films en tournage

Etats-Unis

The Devil and Max Devlin
Réal. : Steven Stern. « Walt Disney Productions ». *Avec :* Elliott Gould, Julie Budd.
« Un homme se sachant condamné par la maladie, conclue un pacte avec le Diable. »
Ce conte fantastique, dont le coût s'élève à 7 millions de dollars, sera suivi par deux autres productions Walt Disney à budget important : *Condorman*, (9.000.000 dollars), relatant les multiples péripéties d'un auteur de bandes dessinées qui s'identifie, sous le jouet d'une force extérieure, aux super-heros issus de son imagination et *The Knights of Eden*, (12.000.000 dollars), une aventure de science-fiction située au 40ᵉ siècle.

Dr. Heckyl and Mr. Hype
Réal. : Chuck B. Griffith. « Golan-Globus Production ». *Scén. :* Chuck B. Griffith. *Avec :* Oliver Reed, Sunny Johnson
Une nouvelle version reprenant, très librement, les personnages du célèbre roman de Stevenson.

Galaxina
Réal. : William Sachs. « Crown International Pictures ». *Scén. :* William Sachs. *Avec :* Stephen Macht, Dorothy R. Stratten, Avery Schreiber.
« Galaxina est un ravissant robot femelle unique dans l'univers... puisqu'il devient, peu à peu, un véritable être humain. »
Se réclamant d'un courant nouveau et original, ce film, situé au 28ᵉ siècle, pastichera quelques-uns de ces prédécesseurs dans le domaine de la science-fiction.

The Howling
Réal. : Joe Dante. « Avco Embassy ». *Scén. :* d'après le roman de Gary Brandner.
Après le succès de *The Fog* de John Carpenter, la firme Avco-Embassy continue sa production de films d'épouvante, celui-ci — une histoire contemporaine de loups-garous — venant d'être confié à Joe Dante, auteur de l'intéressant *Piranha* : « Karyn a été la victime récente d'un viol, et, depuis, ne peut plus avoir de relations normales avec son mari, Roy. Il décide alors de l'emmener dans un paisible village de Californie, où il a loué une résidence d'été, espérant qu'un environnement calme pourra rendre à sa femme son équilibre. Hélas, la condition de Karyn ne fait que se détériorer, d'autant plus que ses nerfs sont mis à rude épreuves par des hurlements nocturnes en provenance des bois voisins, tandis que son époux, lui, devient de plus en plus fasciné par une étrange et séduisante voisine prénommée Marcia... »

Midnight
Réal. : John Russo. « Independent-International ». *Scén. :* John Russo.
Par le co-scénariste de *La nuit des morts vivants*, un nouveau récit d'horreur

Murder by Mail
Réal. : David Paulsen. « Golan-Globus Prod. » *Scén. :* D. Paulsen. *Avec :* Klaus Kinski
Par l'auteur de *Killer behind the Mask*, un nouveau thriller au budget de 3 millions de dollars

Starhunt
Real. : Bryan England. « Grayson Productions ». *Scén. :* David Gerrold, d'après son roman « Yesterday's Children ».
Les producteurs de cette epopee de science-fiction á gros budget, férus d'électronique et d'effets spéciaux, prevoient un énorme succes commercial pour ce film qui sortira aux Etats-Unis pendant l'ete 1981. « Au cours d'une guerre interstellaire, l'équipage du « Roger Burlingame » doit se battre contre deux adversaires : le vaisseau ennemi dont l'attaque est imminente, et le jeune officier tyrannique, avide de sang, qui s'est octroyé le pouvoir a bord. »
Plus qu'une simple histoire de guerre dans l'espace, avec des engins ultra-perfectionnés, *Starhunt* est aussi l'étude d'un conflit humain à bord d'un vaisseau

Starfox
Real. Brooks Wachtel. « Inter-Continental Motion Picture ». *Scén* Brooks Wachtel et Tom Bagen
Satire de science-fiction

Tattoo
Real. : Bob Brooks. « Joseph E. Levine Prod. » *Scén. :* Bob Brooks, Joyce Bunuel
Une étrange histoire d'amour et de meurtre, produit par Joseph Levine *(Magic)*, pour un budget de 5.000.000 dollars

Grande-Bretagne

The Monster Club
Réal. : Roy Ward Baker. « Sword & Sorcery Prod. » *Scen. :* Edwards et Valerie Abraham, d'après un roman de R. Chetwynd-Hayes. *Avec :* Vincent Price, Donald Pleasence, John Carradine, Britt Ekland, Simon Ward, Stuart Whitman.
Ce film à sketches, par un spécialiste du genre, Roy Ward Baker *(Asylum)*, produit par ITC, confirme le renouveau d'un cinéma fantastique anglais, que les difficultés économiques avaient éclipse voici quelques années. Epouvante et pop music : un cocktail dosé par Milton Subotsky, qui a su reunir de nombreux et talentueux habitués du genre fantastique. L'événement est le retour au grand écran du populaire Vincent Price.

Italie

Alien 2
Real. : Ciro Ippolito et Biagio Proietti. « Impegno ». *Avec :* Belinda Maine.
Cette production italienne entend donner une suite au film de Ridley Scott, et décrit les méfaits du même « alien », des-

cendu sur Terre. Thème à peu pres identique que reprend egalement Lewis Coates *(Star Crash)*, pour la firme Alex Cinematografica, dans *Alien Contamination Reaches Earth*, avec Ian McCulloch en vedette.

Cannibali in Cita
Réal. : Anthony Dawson « New Fida Organisation ». *Avec :* John Saxon, Patty Shepard, Ivan Rassimov, May Heatherly.
Film d'epouvante du specialiste Anthony Dawson (Antonio Margheriti, auteur de la *Danse macabre*, *La vierge de Nürenberg*, etc.), interprète par la ravissante Patty Shepard.

Il Trenino Nel Pianeta Favola
Réal. : Sergio Minuti. « URBS Film ».
Film d'angoisse

Patto di morte
Real. : Melchiade Coletti. *Avec :* Joe Dalessandro, Stefania Casini, Ivan Rassimov.
Angoisse

La Regina dei Cannibali
Real. : Frank Martin. « Flora ». *Avec :* Sherry Buchanan, Ian McCullogh, Donald O'Brien
Aventures exotiques et angoisse pour ce film tourne a Ceylan, aux USA et en Italie.

Mummy
Réal. : Jeff Lieberman. « Titanus/Heritage Enterprises ». *Scén. :* Jeff Lieberman.
Tourné au Caire, a Rome et Los Angeles, pour un budget de 5.000 000 dollars, ce film d'epouvante est une co-production italo-americaine.
Après avoir permis à George A. Romero de réaliser son meilleur film depuis *La nuit des morts-vivants (Zombie)*, Dario Argento s'associe à nouveau avec un jeune realisateur américain specialisé dans la terreur, Jeff Lieberman *(La nuit des vers géants, Le rayon bleu)* dont il supervisera la mise en scène

Ufo-Destination Rome
Réal. : Lucio Ardenzi. « Pac. » *Avec :* Pippo Franco, Laura Troschel, Silvia Dionisio.
Science-fiction.



Films en production

Etats-Unis

Desert of Blood
« Sierra Motion Pictures ». *Scén. :* William C. Martell.
Western horrifique.

Dragon Slayer
Real. : Matthew Robbin. *Scén. :* M. Robbins et Hal Barwood.
Co-produit par Walt Disney et Paramount, pour un budget de 10.000.000 dollars, ce film de sword and sorcery sera tourné dans les studios de Shepperton, à Londres, les trucages étant exécutés à Lucasfilm, à San Francisco.

Funhouse
Real. : Tobe Hooper « Universal ». *Scen. :* Derek Power.
Nouveau film d'horreur de Tobe Hopper, qui, depuis *Salem's Lot* pour Warner Bros, est de plus en plus sollicité par les « major-companies » américaines

Outland
Real. : Peter Hyams. *Avec :* Sean Connery.
Suspense futuriste, où, après *Zardoz* et *Meteor*, Sean Connery renoue avec la SF, pour ce premier projet de la nouvelle firme d'Alan Ladd Jr. (ancien dirigeant de la Fox, où il fut notamment responsable de la mise en chantier de *La guerre des etoiles* et *Alien.*)

666
« Orion Pictures » *Scén. :* Jay Anson, d'apres son roman.
Le tandem qui a produit *Amityville*, (Ronald Saland et Elliot Geisinger), a, de nouveau, acheté les droits d'un livre de Jay Anson, et investi 10 millions de dollars pour ce film fantastique relatant les etranges évenements qui se déroulèrent pendant 25 ans dans la même maison.

Snowman
Réal. : Fred Walton. « Casablanca Films ». *Scén. :* Fred Walton, Steven Feke.
Nouveau thriller d'angoisse par l'équipe qui réalisa *When A Stanger Calls (Terreur sur la ligne)*.

Raiders of the Lost Ark
Real. : Steven Spielberg. « Paramount ». *Scén. :* George Lucas.
L'association Lucas-Spielberg est un événement cinématographique fantastique... Les producteurs se refusent à divulguer le moindre détail sur l'intrigue, mais selon certaines rumeurs, ce projet serait en fait tout simplement le troisième volet de... *La guerre des étoiles !*
C'est à travers le monde, puis aux studios d'Elstree (Angleterre), que sera tourné ce « film-mystère », au budget de 20 millions de dollars.

War of the Insect Gods
Scén. : Michael O'Danaghue.
Réalisée pour la télévision américaine, cette histoire de science-fiction et d'horreur raconte comment une armée d'insectes, dirigée par une fourmi géante de l'espace, envisage d'effacer toute trace humaine de la surface de la Terre pour tout recommencer.

Egalement en production : *Buried Alive* (horreur : scenario de Mark Patrick) ; *The Last Ritual* (« Picturemédia Limited », thriller d'horreur avec Linda Blair et Glynnis O'Connor) ; *Leviathan... The Tempest* (« Picturmédia Limited », film d'aventures fantastiques, réalisation : David Sheldon, scenario : Tom Nesi) ; *Space Coach* (co-production italo-américaine, film de science-fiction au budget de 7 millions de dollars, réalise par Anthony M. Dawson) ; *Terror* (« United Artists », scenario et mise en scène de Robert Benton, le realisateur de *Kramer contre Kramer*).

Australie

Nightmares
Real. : John Lamond. *Avec :* Jenny Neumann
Thriller d'angoisse.

The Survivor
Real. : David Hemmings. « Hemdale ». *Scén. :* David Ambrose, d'après le roman de James Herbert, « Celui qui survit » (Ed. Masque fantastique).
Spécialiste du fantastique, le jeune producteur australien Antony I. Ginnane confie à David Hemmings (qui fut son interprète principal dans *Thirst* de Rod Hardy) le soin de porter à l'écran cet angoissant récit de terreur. Le talentueux Robert Powell sera l'unique rescapé d'une catastrophe aérienne restée inexplicable. Pilote de l'avion détruit, et se retrouvant seul au milieu du désert australien, il devra lutter contre des forces diaboliques. .

Grande-Bretagne

Hawk the Slayer
Real. : Terry Marcel. « ITC » *Scén. :* Harry Robertson, Terry Marcel. *Avec :* Jack Palance.
Hawk est le premier des films de « Sword and Sorcery » qui domineront le début de notre nouvelle décennie. Cette importante production d'ITC (la firme des *Muppets*, *Medusa Touch* et *Saturn III*) bénéficiera de la presence de Jack Palance, dont la carrière s'oriente de plus en plus vers la SF.

Inseminoid
Réal. : Norman J. Warren. « Jupiter Films ». *Scén. :* Nick et Gloria Maley.
Norman J. Warren, auteur de nombreux navets à petit budget *(L'esclave de Satan, Prey, Terror, Outer Touch)* s'est vu confier par le producteur américain Richard Gordon *(The Cat and the Canary)* la réalisation de ce thriller de science-fiction, produit en association avec Run Run Shaw, et dont le co-scénariste, Nick Maley, est un spécialiste en effets spéciaux *(Superman)*.

Films en projet

Etats-Unis

An American Werewolf in London
Réal. : John Landis. *Scén. :* John Landis
Le prochain film de John Landis sera, selon sa propre définition, « violent, sanglant, terrifiant et comique à la fois ».
Auteur du scénario qu'il écrivit en 1969, alors âgé de 19 ans et amateur de films d'horreur, le futur réalisateur de comédies comme *Schlock*, *Kentucky Fried Movie* ou *Animal House*, aura donc attendu plus de dix ans avant de pouvoir mettre en scene cette histoire de loup-garou.

Blood Relation
Le producteur Jay Weston a acquis les droits cinématographiques du roman de Douglas Venturelli et Guy Prevost, relatant des morts mysterieuses dans une pension de jeunes filles.

The Entity
« American Communications Industries ». *Scén. :* Frank DeFelitta, d'apres son roman.
Cette adaptation à l'écran, pour 8.500.000 dollars, du nouveau roman de l'auteur d'*Audrey Rose*, traitera de la para-psychologie et des différentes formes de vies qui nous entourent.

It Happened Tomorrow
« Neufel Prod. » *Scén. :* Stanley Ross. *Avec :* Gene Wilder
Remake du film de René Clair, *C'est arrivé demain*.

Journey Beyond the Galaxy
« New World Pictures »
La compagnie de Roger Corman, qui a terminé récemment *Humanoids From the Deep*, mettra en chantier à la fin de l'année ce nouveau film de science-fiction, dont le budget de 5 millions de dollars permettra de porter l'accent sur les effets spéciaux.
La compagnie a, également en projet, un film catastrophe au budget élevé (9.000 000 dollars) : *Last World War*

Murder in Amityville
« A.I.P. »
Adaptée du roman de Hans Holzer, l'histoire relatera l'épisode antérieur au film de Stuart Rosenberg, c'est-à-dire les cinq meurtres qui précédèrent l'arrivée de la famille Lutz dans la maison hantée.
Exploitant le succès remporté par *The Amityville Horror*, le scénariste James Betts a imaginé une suite aux aventures de George et Kathleen Lutz, *Unwanted Company*, qui sera également bientôt portée à l'écran.

Stairway to Heaven
« Daniel Selznick & Michael Campus Prod. »
Remake du film de Michael Powell et Emeric Pressburger, *Une question de vie ou de mort* (1946), où David Niven incarnait un aviateur arrivant au Ciel par accident plus tôt que prévu et qui plaidait sa cause devant un tribunal céleste afin de rester en vie.

The Thing
Réal : John Carpenter. « Universal »
John Carpenter n'arrête plus de tourner : après un western, *El Diablo*, puis un film dont il garde scrupuleusement le sujet secret, et alors qu'un *Halloween 2* pointe à l'horizon, il réalisera le « remake » d'un classique de la science-fiction, *La chose d'un autre monde*, mis en scene par Christian Niby en 1951, mais supervise par Howard Hawks.
Cette nouvelle version sera, selon Carpenter, une adaptation plus fidèle du roman de John W. Campbell Jr. « Who Goes There ». En effet, « l'alien » meurtrier retrouvé dans les glaces du Pôle Nord, et recueilli a l'interieur d'une base scientifique américaine, revêtira l'apparence physique de ses victimes, ce dernier element étant absent dans le premier film

Tarzan of the Apes
Real. : John Derek « United Artists » *Avec :* Bo Derek.
Ancien acteur passe à la mise en scene, John Derek assumera la production et la realisation de ce remake, longtemps annonce et souvent annule, du classique de la MGM qui révela Weissmuller. Sa femme, la sculpturale Bo Derek, nouvelle coqueluche d'Hollywood, incarnera Jane, la compagne du Roi de la Jungle.

Teefr
« Ed Summer Prod. » *Scén* Ed. Summer
Film de merveilleux, où trois enfants devront affronter un ancien sorcier
• Egalement en projet : *The Tomorrow File* (« Edie et Ely Landau Prod. » ; film de SF adapte d'un best-seller de Lawrence Sanders, dans la lignée de « 1984 » et de « Orange mécanique ») ; *Keepers* (*Real. :* Steve De Jarnatt, *Scén. :* Nevin Schreiner, mystères et fantastique, d'après un roman de Russell Greenau) ; *Space Warriors* Pictures » : science-fiction).

Canada

Happy Birthday To Me
Réal. : Tim Bond. « Cinepix ». *Scen. :* Peter Jobin.
Fantastique.

France

L'homme qui découvrit la peur
Réal. : Claude Mulot.
« Un petit archiviste obscur profite d'une panne de l'électricite pour effrayer son entourage. Faire peur sera alors sa seule façon de se faire remarquer ».
Les films fantastiques français sont rares, pour ne pas dire inexistants.. Aussi convient-il de célébrer le prochain film de Claude Mulot comme un événement. Ce metteur en scène, qui possede déjà à son actif des réalisations telles que *La saignée*, et *La Rose écorchée*, n'aspire, aujourd'hui, qu'à écrire et réaliser des films fantastiques. Il envisage même de créer en France une societe analogue à la célebre « Hammer » de Londres.

Grande-Bretagne

Mutants
Real . Stanley Long. *Scén. :* David McGillivray
Thriller de science-fiction, dans la lignee des œuvres de David Cronenberg







NOVEMBRE 1980
10e Anniversaire du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, organisé sous le haut patronage du Secrétariat d'Etat à la Culture, du Centre National de la Cinématographie, et de la Ville de Paris, aura lieu, pour sa dixième année consécutive, à Paris, au GRAND REX (2 800 places), du 19 au 30 novembre 1980.

Le Festival présentera des longs métrages inédits en compétition, des avants-premières mondiales en présence des réalisateurs, des sections informative et rétrospective, et des courts métrages de différents pays, dans les catégories Epouvante, Science-Fiction, Merveilleux.

Les projections auront lieu tous les soirs dans la grande salle du Rex, de 20 h à 24 h. Tous les films sont différents et ne seront présentés qu'une seule fois.

Les spectateurs intéressés peuvent obtenir les renseignements nécessaires auprès du Secrétariat (inscriptions à partir de septembre). Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.



10e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION

Secrétariat : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly-France (tél. : 745.62.31)

Courrier

suite de la page 3

Je suis un jeune étudiant en médecine, passionné de génétique, et j'aimerais voir, dans l'avenir, un dossier consacré à **2001** et un autre à **Orange mécanique**. En effet, Kubrick est l'un de mes cinéastes préférés car il a su insuffler dans le cinéma fantastique un courant nouveau, régénérescent : la poésie. Kubrick c'est également un artiste, un esthète, et par conséquent un maître en la matière. Pourquoi ne pas étoffer davantage vos textes par des questions philosophiques, voire métaphysiques ? Vous êtes très capable de mener à bien cette entreprise, car je tiens à vous féliciter pour le dossier dans votre n° 4 sur « **Le Prisonnier** ». C'était parfait et c'est cela que j'attends de vous.

Luc Moreau,
Nice

Vous n'avez pas publié de dossier sur **Alien** et je le regrette, car enfin, voici depuis **2001** un film qui réunit un scénario intelligent, des effets spéciaux dignes de ceux de John Dykstra, des acteurs extrêmement bien dirigés et très convaincants, une mise en scène et un montage exceptionnels, sans parler des décors, des costumes et de la musique qui feront date dans l'histoire du cinéma de SF, avec une mention spéciale pour le monstre qui n'a pas d'égal dans les annales de l'épouvante.

François Laudet,
Clamart

Pour ce qui est de devenir le magazine de l'actualité du cinéma fantastique, je suis entièrement d'accord. Il est important que le lecteur trouve dans l'E.F. un résumé, une critique et des photos de tous les films de l'actualité. Pour les superproductions, il faudrait avoir un dossier plus important (**The Empire Strickes Back, The Shining, Superman II, Dune**, etc...). Je me permets de vous demander une petite faveur : ouvrir un dossier sur Vincent Price, Roger Corman et la Hammer Production.

Patrick Le Mentec,
Vannes

Quelques mots à propos de la critique, dans votre dernier numéro, bien sévère de Christophe Gans sur le travail de Mario Gariazzo pour **Occhi dalle stelle (La 4e rencontre)**. Certes les défauts du film sont là, mais Gariazzo se basant sur des documents sérieux (c'est un spécialiste sur ce sujet) nous propose une histoire passionnante : la conspiration du silence. Evidemment, il n'a pas bénéficié des super moyens ni du temps de Steven Spielberg, mais est-ce une raison suffisante pour le traiter comme un vulgaire « karaté kung-fu » ? En dehors de ceci, félicitations pour la tenue de votre revue qui est *la* revue du Cinéma Fantastique en France.

Claude Ledu
Toulouse.

Cela fait un an que j'ai découvert la revue, dont j'ai aussitôt apprécié le contenu. Ayant consulté la table des matières du n° 12, j'ai constaté le manque d'articles sur les déesses du fantastique. Seule la ravissante Caroline Munro a eu droit à une interview. Je pense que la femme joue souvent un rôle important dans ce genre de productions, et que des actrices comme Martine Beswick ou Barbara Steele mériteraient que l'on s'attarde sur leur charme.

Jean-Claude Filella,
Cazères

Lisant toujours attentivement et avec grand intérêt l'Ecran Fantastique, je découvre cette petite phrase en forme d'interrogation, écrite par Jacques Champreux : « A propos, pourquoi ne fait-on pratiquement pas de films fantastiques en France ? ».

Oui, pourquoi ? Quand on sait les entrées que font des films comme **La malédiction** ou **Amytiville**, ou bien encore ceux de Brian de Palma, on ne peut supposer que ce soient les importateurs, les distributeurs ou les exploitants qui s'en plaignent... sans parler du public, bien sûr ! On ne peut non plus supposer qu'au pays du Grand Guignol et de Méliès les créateurs, aussi bien scénaristes que réalisateurs, manquent d'imagination, voire de fantaisie !

Restent les producteurs. Il semble bien — à de rares exceptions près — qu'ils soient essentiellement responsables de cet état de fait. Permettez-moi d'évoquer mon cas, ce que je puis faire aujourd'hui avec d'autant moins de gêne que j'ai enfin trouvé un producteur qui s'intéresse au projet d'un film fantastique que je vais mettre en scène et dont j'écris le scénario avec Didier Decoin. J'ai donc pris contact avec la plupart des maisons de productions françaises. Indépendemment de la qualité du sujet, je me suis trouvé confronté à deux types d'attitudes qui se présentaient invariablement et qui coupaient court à toutes les discussions. Les producteurs français me faisaient comprendre qu'il est inutile de produire des films fantastiques en France puisqu'on pouvait les acheter à bon marché à l'étranger ! L'autre attitude, la plus fréquente, consiste à ne pas prendre le cinéma fantastique au sérieux... Peut-être les choses vont-elles changer, finalement. Pierson va tourner un film fantastique, Borowicz prépare un **Docteur Jekyll**... Il est juste regrettable qu'une fois de plus, la production française ne fasse que suivre le mouvement. Et l'audace de la création dans tout ça ???

Jacques Gary,
Bordeaux

Pourriez-vous m'indiquer des études parues sur les maîtres de l'animation ?

Jean-Louis Bouverat,
Epagny

Nous vous recommandons la lecture d'un excellent ouvrage de Jeff Rovin, « From the Land Beyond Beyond *», consacré à Willis O'Brien et Ray Harryhausen, retraçant leurs carrières respectives et analysant leurs principaux films (disponible chez Temps Futurs). L'E.F. a par ailleurs publié dans son n° 5 un dossier sur Willis O'Brien.*

Ecrivez-nous
Courrier
L'Ecran Fantastique
9, rue du Midi
92200 Neuilly



SUR NOS ÉCRANS

Les chroniques martiennes, de Michael Anderson.
Inferno, de Dario Argento.
La maladie de Hambourg, de Peter Fleischmann (Entretien avec le réalisateur).
Morsures, de Arthur Hiller.
La mort en direct, de Bertrand Tavernier.
Terreur sur la ligne, de Fred Walton.

Une merveilleuse créature irréelle : Ana Pieroni (la « mère des larmes » ?) (INFERNO, de Dario Argento)



Les chroniques martiennes

Un échec manifeste.

• **Les Chroniques Martiennes** était sans doute l'un des films les plus attendus des amateurs de science-fiction, surtout quand on savait que le scénario était signé Richard Matheson. Malheureusement, le film est un échec manifeste engendrant une frustration d'autant plus grande qu'elle est à la mesure des espoirs suscités par la nouvelle de l'adaptation cinématographique d'un des plus célèbres romans de la littérature fantastique.

Rares, jusqu'à présent, avaient été les tentatives de transcription des œuvres de Bradbury à l'écran (**Le météore de la nuit**, **L'homme tatoué**, **Farenheit 451**), l'écrivain ayant lui-même adopté une attitude assez méfiante à l'égard du 7e art. Après avoir travaillé avec John Huston sur le scénario de **Moby Dick**, il s'était brièvement tourné vers la télévision pour écrire l'un des épisodes de la fameuse série **The Twilight Zone** (« I Sing the Body Electric »). Ayant plusieurs fois refusé de confier la transcription de ses œuvres à certains réalisateurs, Bradbury s'était consacré, pendant plus de deux ans, à l'adaptation de ses « Chroniques Martiennes », et avait finalement accepté d'en donner la mise en scène à Michael Anderson (**L'âge de cristal**).

On peut certes s'interroger sur les raisons d'un tel échec. Le manque évident de moyens joue certainement une très grande part dans celui-ci ; habitués depuis quelques années à des effets spéciaux d'une qualité proche de la perfection, nous avons l'impression, ici, de revenir plus de trente ans en arrière, sans ce côté désuet et finalement attachant qui faisait tout le charme des films de SF de série B des années 50. Les vaisseaux spatiaux, les « sablonefs » du roman sont très mal réalisés, et le spectateur pourra même voir les fils qui soutiennent l'un d'eux au cours d'un atterrissage, tandis qu'une toile peinte servira plusieurs fois de décors dans les scènes d'arrivée des colons sur la planète rouge. L'utilisation abusive de documents de la NASA reste elle aussi sujette à discussion, au niveau des couleurs notamment.

La critique la plus grave que l'on puisse adresser à ce film — qui est le montage d'une série TV de 6 heures réduit à 90 minutes ! — est qu'il ne respecte plus l'essence même du roman. Les différentes nouvelles, les « chroniques, qui constituent le livre, sont unifiées dans ce montage (1), alors que le procédé du film à sketches aurait sans doute été plus approprié dans ce cas. En outre, toute la magie, tout l'humour et toute la poésie du roman sont absents. Ainsi, les petits détails de la vie quotidienne sur Mars que Bradbury nous décrivait avec une extrême minutie sont à peine effleurés, et l'idée magnifique du fusil lanceur d'abeilles du roman prendra l'apparence d'une simple et banale arme au laser ; seuls les masques de métal argenté, le décor de la cité morte et la caverne de cristal où vivent les êtres « aux yeux comme des pièces d'or » sont assez réussis. Le choix de Rock Hudson pour interpréter plusieurs personnages du livre (le capitaine Wilder, Tomas et le « papa » du pique-nique final) est lui aussi assez discutable.

En ce qui concerne la philosophie humaniste qui imprégnait l'ouvrage, et qui s'intégrait harmonieusement aux différentes nouvelles, elle prend ici un aspect didactique ennuyeux qui alourdit considérablement le propos notamment dans la scène (rajoutée au livre) où le prêtre s'adresse aux boules lumineuses. Le roman de Bradbury présentait en effet un contenu philosophique, politique et religieux que certains trouveront naïfs mais qu'il faut avant tout replacer dans le contexte socio-économique dans lequel il a été écrit (1955) ; la guerre froide et le maccarthysme étaient alors à leur apogée et l'humanité inquiète redoutait le désastre d'un cataclysme atomique tandis que le racisme et l'intolérance culturelle déchiraient l'Amérique. Certaines résonnances de l'œuvre de Bradbury sont ainsi singulièrement modernes et son message pacifiste reste toujours d'actualité. Tout ceci ne transparaît guère dans le film, excepté peut-être dans « La morte saison », seule transcription à peu près réussie du livre (avec également la scène finale du pique-nique).

En résumé, ces chroniques apparaissent extrêmement décevantes et Bradbury ne méritait certes pas une adaptation aussi négligée et aussi dépréciative d'un roman que beaucoup s'accordent à considérer comme un classique sinon comme un chef-d'œuvre de la science-fiction.

Philippe Ross •

(1) En fait, Richard Matheson a adapté 6 chroniques sur les 26 qui constituent l'ouvrage ; chacune dans la version télévisée durait 60 minutes.

GB/USA-1979 — *Production* : Charles Fries Prod./Stonehenge Prod. *Prod.* : Andrew Donally, Milton Subotsky. *Réal.* : Michael Anderson. *Prod. Ex.* : Charles Fries, Dick Berg. *Scén.* : Richard Matheson, d'après le roman de Ray Bradbury. *Phot.* : Ted Moore. *Dir. art.* : Assheton Gorton. *Mont.* : John Jympson, Eunice Mountjoy. *Mus.* : Stanley Myers. *Mus. électronique* : Richard Harvey. *Son* : Teddy Mason, Ron Davis. *Maq.* : Mark Reedall, Colin Arthur, George Frost. *Cost.* : Cynthia Tingey. *Cam.* : Mike Roberts. *Effets spéciaux* : John Stears. *Asst. réal.* : David Bracknell. *Int.* : Rock Hudson (Colonel John Wilder), Gayle Hunnicutt (Ruth Wilder), Bernie Casey (Jeff Spender), Christopher Connelly (Driscoll), Nicholas Hammond (Black), Roddy McDowall (Père Stone), Darren McGavin (Sam Parkhill), Maria Schell (Anna Lustig), Bernadette Peters (Geneviève), Fritz Weaver (Père Peregrine), Michael Anderson Jr. (David Lustig), Jon Finch (Jésus Christ), Barry Morse (Hathaway). *Dist. en France* : Coline. Durée originale (télévision) : 360 mn. Durée exploitation cinéma : 90 mn.

L'un des rares décors réussis : la caverne de cristal. (MARTIAN CHRONICLES)



Inferno



Après Suspiria, second volet d'une éventuelle trilogie consacrée aux méfaits des « Trois Mères »

Un cérémonial éminemment libérateur.

• **Suspiria** est apparu, dans l'histoire du thriller horrifique italien, comme un sommet, un aboutissement... le zénith d'un genre auquel Dario Argento s'est consacré et qu'il a, peu à peu, magnifié. Aujourd'hui, **Inferno** exploite un thème proche de celui de **Suspiria** mais ne cherche ni à surenchérir ni à rivaliser. Il délaisse le matraquage par stimuli émotionnels, visuels et auditifs pour un tempo moins « fortissimo » mais tout aussi rythmé. Par son sujet, **Inferno** situe **Suspiria** comme le premier mouvement d'une nouvelle symphonie de l'horreur et de l'occultisme.

Après quatre thrillers se référant directement au psychanalytique, **Suspiria** et **Inferno** abordent le domaine de l'alchimie. Mais ce nouvel ésotérisme n'est que le prétexte au même et unique jeu de peur et de violence : une manière de donner un nouveau masque au visage éternel du Mal. Dario Argento n'utilise la psychanalyse ou l'alchimie que pour mieux les remodeler à son inspiration. Au cœur des films d'Argento, il n'y a qu'Argento !

Au cœur d'**Inferno**, il y a un livre, « Les Trois mères », écrit en latin par un certain Varelli, l'alchimiste qui a dessiné et construit la demeure new-yorkaise du film. Varelli parle de trois mères, trois créatures cachées dans trois bâtisses maudites : Mater Lachrymarum, mère des larmes, qui habite Rome ; Mater Suspiriorum, mère des soupirs, qui vit en Allemagne ; enfin Mater Tenebrarum, mère des ténèbres, qui est établie à New York. Ces trois créatures surgies de l'Enfer sèment le mal et le désespoir sur la terre. **Inferno** se passe principalement à New York dans la demeure de Mater Tenebrarum. La sorcière de **Suspiria** habitait l'Allemagne et avait tout pour être Mater Suspiriorum. Logiquement, Dario Argento devrait maintenant s'attaquer au troisième volet qui se déroulera à Rome. Mater Lachrymarum est, d'ailleurs, déjà présente dans **Inferno**. Celle que Varelli décrit comme la plus belle des trois mères, n'est-elle pas cette étrange jeune fille qui regarde et fascine Mark lorsque celui-ci tente, dans l'amphithéâtre du conservatoire de musique romain, de lire la lettre de détresse de sa sœur ?

Le deuxième mouvement d'une symphonie est toujours plus lent que le premier. Il se construit d'une manière différente, plus lyrique mais aussi plus modérée. On retrouve ce côté « andante » dans **Inferno**. Bénéficiant de capitaux importants, Dario Argento a particulièrement soigné sa poésie de l'étrange et a sophistiqué à plaisir ses atmosphères. Tout en gardant cette efficacité excessive qui est, pour ainsi dire, devenue sa marque de fabrique, il a imposé à **Inferno** une certaine solennité : une emphase raffinée.

Depuis la galerie de sculptures de **L'Oiseau au plumage de cristal**, Dario Argento a toujours eu une sensibilité particulière pour les décors esthétiques aux harmonies agressives. Il s'est réinventé, avec une constance qui l'honore, son propre « modern'style ». La bâtisse d'**Inferno** dépasse en raffinement l'académie de danse de **Suspiria** dont le décor était déjà assez époustouflant. L'immeuble néo-gothique d'**Inferno** a sept étages et se dresse face à Central Park. Il s'agrémente de sous-sols cachés, de larges entresols et de pièces secrètes. Sans oublier une immense crypte... Rose puis Mark vont entrer dans le labyrinthe et se promener dans une autre dimension de couleurs crues, de meubles baroques et de coins obscurs où rode la Mort. Dans ce décor de satin et de lumières restituant les trois couleurs fondamentales (le bleu, le jaune et le rouge), Dario Argento dramatise les visages, les gestes et les émotions. Saisies par les griffes d'un démon ou celles d'un chat, les héroïnes agonisent avec la raideur des solistes d'un opéra de violence. Car, sur les sonorités lyriques du fameux chœur des partisans du « Nabbuco » de Verdi ou sur celles plus rock d'Emerson — qui remplace les trop fidèles « Goblin » —, **Inferno** s'organise comme un opéra. Un opéra expressionniste jusqu'à la maladresse mais qui résonne comme un flamboyant écho au **Cabinet du Dr Caligari** de Robert Wiene ou au **Contrebandiers de Moonfleet** de Fritz Lang. Un opéra dont les composantes fondamentales sont le lyrisme, la mort violente et le sang.

Alors que **Suspiria** et les précédents thrillers d'Argento étaient construits autour d'un personnage central soudain confronté à l'horreur et menant son enquête jusqu'à la révélation finale, **Inferno** n'a aucun véritable « héros positif » auquel on puisse s'accrocher pendant tout le film. A New York d'abord, Rose va réveiller les forces occultes. A Rome ensuite, Sara prendra sa relève. Une fois ces deux Pandora renvoyées au néant par leur trop grande curiosité, Mark luttera contre les maux de l'Enfer qu'elles auront libérés. Quittant Rome pour New York, il entrera en scène pour aboutir au secret final.

En construisant son film sur trois périodes successives, Dario Argento veut détruire toute tentation d'adhésion trop immédiate à l'intrigue qu'il propose. Il impose à son auditoire une distance et, par là même, une complicité. Rien de tel, pour prendre conscience de sa condition de voyeur invétéré !

Rien de nouveau devant les caméras d'**Inferno**, les jeunes femmes continuent à transgresser les tabous et à être punies à grands coups d'arme blanche. Même revu par Argento, le thriller italien garde toute sa latinité, toutes ses sous-jacences puritaines et toute sa sensualité au morbide. Au pays de la « mama super star » et de la « putana » ce n'est pas par hasard si le diable est une femme et ses victimes de désirables jeunes filles. **Inferno** accumule les meurtres au couteau de boucher, joue beaucoup avec la lacération de chair et trouve son point culminant dans un égorgement par vitre brisée.

Le Grand Guignol cinématographique de Dario Argento doit beaucoup à Mario Bava, le précurseur. Dès 1964, avec son extraordinaire **Six femmes pour l'assassin**, Bava instituait le thriller horrifique en genre italien absolu. Mais Argento, dont le premier film ne date que de 1968, a aujourd'hui une approche très différente du modèle : plus intérieure et plus égocentrique.

Dans **Inferno**, Dario Argento s'intéresse moins à l'originalité de l'instrument du sacrifice qu'à la mise en place des moments forts de la cérémonie. Et ces moments de visionnaire, ces moments de pure hallucination ont, au sein du film, leur propre cohérence et leur complète autonomie : la mort du libraire dévoré par les rats dans Central Park, la plongée de Rose dans un mystérieux sous-sol, la découverte par Mark d'une demeure parallèle, etc.

Il y a de l'écriture automatique — au sens surréaliste du terme — dans la manière dont Argento « accouche » de ses séquences. Il voit, rêve en couleurs et tente d'imprimer son « hystérie » sur pellicule. Dario Argento avoue s'être créé une euphorie absurde pour écrire **Inferno**. Il s'est enfermé pendant presque

deux mois dans une chambre d'hôtel, entouré par l'atmosphère de peur et d'agression que secrète New York. Paradoxalement, la violence new-yorkaise est totalement absente d'**Inferno.** Il n'en reste qu'un climat : une quintessence de la peur new-yorkaise submergée par l'univers d'Argento. Entre le fait de société et la feuille blanche, Argento s'est institué en médium.
Sans adhérer à toutes les théories jungiennes sur l'inconscient collectif, on ne peut s'empêcher de remarquer combien Argento correspond à la définition de l'artiste selon Jung. En pleine possession de son moi, il descend dans le monde souterrain des images collectives et, grâce à sa personnalité singulière, exprime ce dont il a été témoin dans les profondeurs... On peut alors comprendre que les intrigues de ces films à la première personne n'aient pas toujours la logique indéracinable des films à intrigue classique.
Les films de Dario Argento ne sont pas des films classiques. Ils sont conçus comme des « trips », des fêtes primitives mêlant la peur, le rire, le sang, les couleurs et le bruit. Point ici d'artifice culturel ou de jeu distancié ! Seulement un cinéma d'auteur, un cinéma aussi véritable que celui d'un Fellini mais moins reconnu parce que trop dérangeant pour les critères artistiques d'une cinéphilie bien-pensante !
Dario Argento définit ses films comme des « rêves que le public vient visiter », comme « un moment magique qui submerge le cerveau »... Entre l'auteur et son auditoire, l'échange se fait au niveau émotionnel et presque subconscient. Ces cérémonials sont éminemment libérateurs. Ils rendent beau l'insupportable et subliment les pulsions de mort qui sommeillent (qu'il l'accepte ou non !) en chaque spectateur. **Inferno**, comme les autres thrillers signés Argento, est le lieu où s'expriment amour, sensualité, cruauté et fascination pour la mort. Le film appartient tout à fait à ce cinéma fantastique que Domenico Paolella qualifiait de « psychanalyse du pauvre ». Paolella écrivait : « Le public participe vivement... Son état pourrait être défini comme un état de vieille onirique... un état de demi-veille et de demi-rêve ». **Inferno** est une expérience sensuelle comme un rêve et lancinante comme un cauchemar. **Gilles Gressard** •

* Afin d'être pleinement apprécié, *Inferno*, comme *Suspiria*, se doit d'être visionné dans sa copie dolby stéréo. A ce sujet, on ne pourra que déplorer la mauvaise exploitation de ce film en France (N.D.L.R.)

Italie-1979 — *Production* : Produzioni Intersound. *Prod.* : Claudio Argento. *Real* : Dario Argento. *Dir. de prod.* : Angelo Jacono. *Scen* : Dario Argento. *Phot* : Romano Albani. *Dir. art.* : Giuseppe Bassan. *Mont* : Franco Fraticelli. *Mus* : Keith Emerson. *Son* : Mario Dallimonti. *Dec.* : Maurizio Garrone. *Maq* : Pierantonio Mecacci. *Cost* : Bertha Berti. *Cam* : Idelmo Simonelli, Michele Picciaredda, Stephano Ricciotti. *Effets spéciaux* : Mario Bava, Pino Leoni. *Asst réal.* : Lamberto Bava. *Script* : Serena Canevari. *Int.* : Leigh McCloskey (Mark Elliot), Irene Miracle (Rose Elliot), Sacha Pitoëff (Kazanian), Daria Nicolodi (Elisa), Eleonora Giorgi (Sara), Veronica Lazar (nurse), Alida Valli (Carol), Feodor Chaliapin (Dr. Arnold), Gabrielle Lavia (Carlo), Ana Pieroni (la fille à l'école de musique). *Dist. en France* : Fox. 100 mn. Technicolor. Technovision. Dolby stéréo.

Tilo Prückner et Fernando Arrabal : les complices d'une évasion spectaculaire (DIE HAMBURGER KRANKHEIT)



La maladie de Hambourg

Seuls les déplacés sont au bon endroit.

• **La Maladie de Hambourg** a été, dans son ensemble, assez mal accueillie par la critique. La violence de certaines réactions surprend pour un film dont l'histoire, somme toute, ne fait que reproduire la structure de bien des westerns classiques américains. L'Etranger arrive dans la Ville pour régler un vieux compte personnel, et s'en repart une fois ses affaires faites ; mais il aura dans l'intervalle révélé aux habitants de toute la Ville des choses qu'ils ignoraient sur leur propre nature, collective ou individuelle.
Il est vrai qu'ici le schéma n'est peut-être pas aussi évident, car cet Etranger, c'est la Mort elle-même. La Mort en soi, puisque la science traditionnelle est incapable d'assigner une origine à cette maladie caractérisée par un unique symptôme : ses victimes meurent en se repliant en position fœtale, comme si elles se tournaient — ce que semble indiquer leur ultime sourire — *volontairement* vers leur passé, vers elles-mêmes. Cette maladie « de nulle part », dont on ignore même si elle ne reste pas présente en puissance lorsqu'elle disparaît, était donc peut-être *déjà là*. Il est donc vain de vouloir chercher à l'extérieur de nous des causes qui ne sauraient être trouvées qu'en nous.
Tout le film de Fleischmann consiste à installer des cloisons pour mieux les détruire : reflets de vitres ; portes que l'on enfonce ; rideaux que l'on déchire ; quarantaines d'où l'on s'évade ; barrages de police que l'on force. Il ne faut pas chercher à l'extérieur ce qui est à l'intérieur, car il n'y a en fait ni intérieur ni extérieur. On voit tout de suite les implications politiques d'un tel postulat. Et, à cet égard, **La Maladie de Hambourg** est un film plein d'une frustration toute allemande — l'Allemagne de l'Ouest se demandant encore si celle de l'Est fait un ou deux avec elle. Politiquement aussi, avec, dans l'histoire, la survie accordée aux marginaux (dont Arrabal en paralytique) devant cette maladie, c'est l'affirmation que seuls les déplacés sont au bon endroit.
Mais surtout, et c'est ce qui nous intéresse ici, ce jeu sur l'intérieur et l'extérieur a toujours été un thème central du fantastique. A commencer par les Shadocks, qui démontrèrent un jour brillamment qu'il n'y avait aucune différence entre l'intérieur et l'extérieur d'une casserole ; en passant par toutes les recherches graphiques de M.C. Escher ; pour en arriver à Topor — qui a collaboré au scénario — dont de nombreux dessins créent l'angoisse en ne distinguant pas les personnages des décors qui les entourent.
Il n'est pas étonnant, finalement, que **La Maladie de Hambourg** se voie reprocher par les uns son manque de réalisme, par les autres son excès de réalisme. Et il est vrai que Fleischmann s'est ingénié à multiplier les fausses pistes, faisant mourir par exemple deux héros possibles de l'histoire ; il est vrai que, par un surprenant mélange de rigueur et de souplesse technique (tout a été tourné en décors naturels), il nous fait passer insensiblement d'une donnée irréelle à une situation réelle : les rencontres, les exodes, l'hystérie collective qu'entraîne cette maladie imaginaire, et même la tyrolienne finale du grand-père nous déroutent de la même façon que peuvent nous dérouter certaines actualités télévisées. Tour de passe-passe ? Non. Ce serait oublier que *fantastique* ne signifie pas forcement *effets spéciaux*, que le fantastique, de par sa définition même, est ancré d'une certaine manière dans la réalité, dans la mesure où son intérêt vient essentiellement d'un décalage. Nul n'a dit qu'il fallait rectifier ce décalage. « La bêtise, disait Flaubert, consiste à vouloir conclure. » Il n'y a, heureusement, pas de conclusion dans **La Maladie de Hambourg.** **Frédéric Albert Lévy** •

Allemagne-France 1979 — *Production* : Hallelujah Film/Bioskop Film/Terra Filmkunst/S.N.D. *Real.* : Peter Fleischmann. *Dir. de prod.* : Felix Hock, Henri Xhonneux. *Scen.* : Peter Fleischmann, Roland Topor, Otto Jägersberg. *Phot.* : Colin Mounier. *Mus.* : Jean-Michel Jarre. *Son* : Yves Zlotnika, Karl Heinz Frank. *Int.* : Helmut Griem (Sebastian), Fernando Arrabal (Ottokar), Carline Seiser (Ulrike), Tilo Prückner (Fritz), Ulrich Wildgruber (Heribert), Rainer Langhans (Alexander), Rosl Zech (Dr. Hamm), Leopold Hainisch (Professeur Placek). *Dist. en France* : S.N.D. 117 mn. Eastmancolor.

ENTRETIEN AVEC
PETER FLEISCHMANN

L'Ecran Fantastique • *Peut-on dire que votre film s'inscrit dans un courant cinématographique ?*

Peter Fleischmann • **La Maladie de Hambourg** est un film où le fantastique est intimement mêlé à notre réalité. Si dans mon film les gens meurent en fœtus, en se recroquevillant sur eux-mêmes, c'est probablement pour se retourner vers un passé, comme nous nous retournons depuis quelque temps, avec nostalgie et désespoir, vers les Années 20, ou même les Années 50. Mon film n'est pas un cri d'avant-hier, c'est le cri de demain. Nos monstres, ceux du nazisme par exemple, n'avaient pas les visages de Dracula ou de Frankenstein, mais de tout un chacun. Ils étaient très « normaux ». C'est pourquoi *mes* gens normaux, ce sont les marginaux. Jean-Claude Carrière, après avoir vu **La Maladie de Hambourg**, m'a dit qu'il venait de rencontrer à New York le Prix Nobel de Biologie, et que celui-ci lui avait déclaré qu'on sait actuellement que la vie a pu se faire par des erreurs. Et si, par exemple, l'homme décide aujourd'hui d'annihiler une espèce de moustique nocif, il y aura sans doute un moustique qui survivra ; mais ce ne peut être un moustique très normal, sinon il serait mort comme les autres. Et s'il vient à rencontrer une femelle dans le même cas que lui, à deux ils formeront une nouvelle espèce. Donc, à partir d'une catastrophe, l'homme aura provoqué une mutation. Personne ne peut savoir qui parmi nous porte aujourd'hui les germes de la survie. L'avenir est peut-être dans les monstres, et les catastrophes sont peut-être une chance. J'étais très fier de voir que j'avais rejoint, sans le savoir, la biologie. Plus je vois des dangers autour de moi, plus je trouve cela passionnant.

• *Mais, à vous entendre, il ne s'agit même pas de dangers.*

• Si, ce sont des dangers. La science-fiction a connu un changement radical depuis dix ans, celui de l'espoir face à l'avenir. Longtemps on a cru qu'en l'An 2000 on vivrait mieux. On ne le croit plus. On n'a plus besoin de vampires pour avoir peur : l'angoisse, pour l'homme, c'est l'homme lui-même. Il savait depuis assez longtemps qu'il pouvait détruire la planète, dès l'existence de la bombe atomique. Mais, paradoxalement, le monde a vraiment compris sa vulnérabilité lorsque le plus grand exploit technique a été réalisé, lorsqu'un homme est allé sur la Lune, et a transmis l'image de la Terre comme une boule. Cet exploit fantastique a engendré la panique.

• *Contrairement à ce qui se passe le plus souvent dans les films fantastiques, où l'on a généralement une situation normale qui progressivement explose, avec, éventuellement, à la fin, un retour aux normes,* **La Maladie de Hambourg** *commence d'emblée sur une situation bizarre pour finir sur une seconde partie qui se rapproche beaucoup plus de la réalité*

• Les gens voient d'habitude le mouvement inverse, mais je conçois aussi l'autre point de vue. **La Maladie de Hambourg** ne cherche pas, en fait, à exploiter la peur ou l'angoisse, mais plutôt à les travailler. Je pars d'une angoisse que nous vivons actuellement, et je veux m'en sortir. Notre première idée directrice a été que dans un monde malade, seuls les marginaux avaient une certaine chance. La mort, dans le film, ne frappe pas les jeunes plus que les vieux, ou les riches plus que les pauvres. Elle frappe partout, subitement. Même le héros. Traditionnellement, la mort est moralisante, ou moraliste, au cinéma ; elle frappe les gens comme pour les purifier de leurs péchés. Nous avons voulu éviter cela, mais nous avons quand même accordé une plus grande chance aux marginaux.

• *Une telle densité de marginaux, justement, surprend dans une histoire qui se déroule en Allemagne.*

• Mais cette histoire ne pouvait se passer qu'en Allemagne ! Dans le Palatinat, où j'habite, ma voisine me disait : « Regardez ces maisons qu'on construit, sans cave ni grenier. Que deviendront les enfants qui grandissent là-dedans ? ». Et l'Allemagne est un peu comme ces maisons, sans grenier ni cave. Un incroyable réseau d'autoroutes permet de traverser l'Allemagne en six ou sept heures. Nous sommes très forts pour l'organisation, mais si les Allemands ont un tel amour pour l'ordre, c'est peut-être parce qu'à l'intérieur ils sont extrêmement chaotiques. Les critiques allemands m'ont souvent reproché de haïr l'Allemagne. C'est faux ; je me sens très allemand. Ils ont aussi blâmé le côté chaotique, anarchique de mon film. Cette angoisse du désordre explique pourquoi les genres du Drame ou du Roman Policier n'ont jamais été des genres allemands, pourquoi aussi la musique allemande est fondée sur les deux rythmes les plus stupides qui existent — la valse et la marche. Ce n'est même pas du rythme, c'est de la mesure. Même les syncopes de Beethoven ne sont qu'une révolte contre la mesure, et non du rythme. Il doit y avoir, dans un roman policier comme dans le rythme, une alternance permanente de tensions et de détentes qui effraie les Allemands. Les Allemands veulent tout de suite la détente. Sans être véritablement cartésiens, comme les Français, ils veulent pouvoir associer à chaque chose une signification bien précise. Certes, il existe des aspects dramatiques chez Fritz Lang, dans son **Mabuse** par exemple, chez Wagner, ou même chez Freud ! Mais ils viennent d'une espèce de bouillonnement intérieur

• *Une réplique du film ne peut-elle pas laisser supposer que la maladie a été instillée par le Gouvernement lui-même ?*

• J'ai fait ce film pour permettre des associations, et une telle supposition peut être exacte. Les crises arrangent souvent des gouvernements, et leur permettent de durer lorsqu'ils sont en difficulté. Le personnage de Sebastian s'oppose d'ailleurs au début du film à ceux qui prétendent combattre la maladie sans même en connaître les origines. Cela dit, il est exact que, comme le déclare le médecin officiel du gouvernement, on combat aujourd'hui des dangers sans les connaître. Cela rejoint ce que dit Ivan Illich à propos des maladies iatriques, c'est-à-dire des maladies provoquées par les médecins. Peut-être cette maladie de Hambourg aurait-elle fait nettement moins de victimes si on l'avait laissé passer toute seule, comme un rhume. Nous sommes très fiers en Allemagne d'avoir le meilleur service anti-catastrophe. Mais les recherches que j'ai faites m'ont montré qu'en cas d'épidémie, l'Hôpital des Maladies Tropicales a Hambourg à vingt lits ! On fait aussi beaucoup d'exercices anti-catastrophes, anti-atome, etc... Mais ce sont des fêtes rurales. Des jeux d'angoisse.

• *Pourquoi la maladie « de Hambourg » ?*

• Parce qu'elle éclate à Hambourg, tout simplement. J'avais une scène, que j'ai coupée, où l'on voyait un homme déclarer : « Nous ne sommes pas à Naples, ici ! Hambourg a un des meilleurs services de santé du monde ! » Hambourg, aussi, parce que le film est un voyage nord-sud. En Allemagne, on s'enfuierait vers le sud, parce que le sud, c'est les Alpes, où l'air est encore pur. Chez nous on *monte* vers le sud. Les épidémies, et la maladie de Hambourg est ressentie comme telle, ont toujours déclenché des migrations, au Moyen Age par exemple. On pense d'ailleurs au Moyen Age pour une autre raison : on a aujourd'hui en face de la nature la culpabilité qu'on avait au Moyen-Age en face de Dieu.

• *Est-ce pour cela que le personnage d'Alexander, transporteur de caravanes aux principes vaguement bouddhistes, est le seul à être tué directement par les hommes ?*

• Oui ; il sait d'ailleurs que la maladie ne lui fait rien. C'est un illuminé, et en même temps, un peu, un mystique à la mode. Mais j'ai essayé d'aller un peu plus loin. C'est lui qui remplace Sebastian dans l'histoire, ce qui signifie que les temps ont changé : au lieu du médecin auteur de best-sellers qui veut faire du bien en combattant les méchantes autorités, il faut un autre personnage qui, celui-là, dise que la maladie est peut-être un message de l'Au-Delà, que c'est un bien ; qui essaie de dialoguer avec cette maladie, de vivre avec elle, de vivre avec la catastrophe, comme nous vivons avec la bombe atomique ou avec les centaines de milliers de produits chimiques. Mais, bien entendu, les autorités ne peuvent tolérer un tel discours ; la radio appelle chaque citoyen à dénoncer ceux qui ne se sont pas fait vacciner, et même à la fin, le nouveau chancelier incite les gens à rester vigilants. On dit que les crises sont terminées lorsqu'en fait elles sont simplement arrangées, aplanies. On a fait croire, il y a quelques années, que la crise du pétrole était terminée, mais on



Carline Seiser dans les bras de la mort elle sera pourtant l une des rares rescapees de la « maladie »

savait pertinemment qu'elle reviendrait. Aussi Arrabal, qui joue un peu le rôle du chœur grec dans le film, declare que la maladie n'était qu'un avertissement.

• *Vous avez declaré avoir ecarté de toutes les lectures que vous avez pu faire sur les epidemies « La Peste » de Camus. Il y a pourtant, dans les dernieres pages de ce livre, cette idee fondamentale que les germes de la peste sont toujours presents, et que la peste pourra reapparaitre un jour*

• Je veux tout simplement dire que Giono, avec « Le Hussard sur le Toit », m'a plus inspire que Camus, parce qu'il y a chez lui plus d'aventure. Peut-être parce que, finalement, pour moi, **La Maladie de Hambourg** n'est pas tellement un film sur une maladie. Très vite, la population ne s'interroge plus sur cette maladie : même les journaux n'en parlent plus. Peut-être d'ailleurs a-t-on déja accedé à un nouvel état. En outre, il ne faut pas considerer cette maladie comme une passivité. Comme le dit Ivan Illich, vous n'attrapez pas une fièvre. Vous attrapez un microbe ou un virus, et la fièvre, vous la faites pour combattre l'intrus. Peut-être, donc, la maladie de Hambourg etait-elle necessaire pour survivre.

• *Quel ennemi a-t-elle donc écarté ?*

• La dernière image du grand-père qui chante une tyrolienne est bien entendu dérisoire, et tellement dérisoire, pour moi, qu'elle atteint la poésie. De la même façon, comme je l'ai déjà déclaré, une autoroute vide devient une vision fantastique. Avec ce vieux qui chante à la fin, on est peut-être déjà parti dans le rêve. Existe-t-il même réellement ? La jeune fille voulait peut-être revoir ce grand-père comme les victimes de la maladie meurent en se repliant en fœtus. Où voulez-vous trouver une solution ? L'art n'offre pas de solutions ; ce sont les articles qui en offrent.

• *L'aspect fantastique était-il un élément de départ dans la conception de votre film, ou s'est-il adjoint par la suite ?*

• J'ai toujours voulu faire un film de science-fiction sur la realité allemande contemporaine. J'avais pense au debut à une situation où l'epidemie etait une epidemie de meurtres, ou le flic, venant pour arrèter un assassinat, en commettait un luimême Mais c'était trop symbolique. Topor, au debut, voulait qu'on prenne la peste. Mais nous nous sommes finalement decides pour une maladie mystérieuse, ce qui ne veut pas dire une maladie symbolique, car il existe des maladies dont on ignore l'origine, mais qui n'en sont pas moins réelles, puisque les gens meurent.

• *Avez-vous rencontre des dificulties d'ordre technique pendant le tournage du film ?*

• C'est un budget relativement éleve pour un film allemand Non pas pour ses vedettes, mais parce que certaines scenes comprennent jusqu'à deux mille figurants. Et aussi parce qu'il a fallu traverser l'Allemagne comme le font les personnages de l'histoire. Tout a éte tourne en decors naturels. Les services publics n'ont pas toujours ète tres cooperatifs. Les premieres scenes, par exemple, n'ont pu être tournees au Centre des Congrès de Hambourg. Je n'ai pu montrer que l'exterieur de celui-ci. La Croix Rouge, en revanche, et aussi, curieusement, le Service Anti-Catastrophe du Munich nous ont aides. Je n'ai strictement rien inventé, d'ailleurs, pour les scènes finales sous les tentes avec les douches. Tout se passe réellement comme cela

• *Allez-vous revenir à des dimensions plus modestes, pour votre prochain film ?*

• Oui, pour me reposer ! Je vais peut-être tourner un policier fantastique qui se passera chez moi, dans le Palatinat. J'ai aussi les droits d'un roman de science-fiction, « The Captives », de M. Fisher, histoire à trois personnages dont la premiere partie se passe à New York, et la seconde dans les forêts nordiques

Propos recueillis par **Frédéric Albert Lévy** •

1941



Un délire parodique typiquement hollywoodien

Une effrayante démonstration de savoir-faire.

• « Ce n'est pas un film comme les autres, c'est un film signé Steven Spielberg », telle est la devise publicitaire pour le lancement du nouveau train électrique offert aux grands enfants du monde entier par le champion « toute catégorie » des « toymakers » hollywoodiens.

Réalisé avec une totale liberté grâce aux pharamineux records d'entrée de **Jaws** et **Close Encounters of The Third Kind**, **1941** exacerbe tous les vices financiers et démagogiques de ces deux films sans retomber toutefois dans la même démesure commerciale. Renonçant une bonne fois pour toutes à être subtil comme à la belle époque des téléfilms à petits budgets (**Duel**, **L.A. 2017**), Spielberg commence par se rendre hommage avant de célébrer avec une astuce intarissable le « business » qui est, depuis **Jaws**, la règle d'or de ses motivations d'amuseur. Avec **1941**, il monte en grade mais doit se contenter de la palme d'illusionniste à défaut de celle d'auteur. Les lauriers qui ceignent son front ont à jamais l'odeur et la couleur du bon et vieux dollar dont la toute-puissance ne semble pas avoir été entamée par les aléas économiques du moment. En avouant son idolatrie rampante à toutes les formes que l'impérialisme hollywoodien peut prendre, Spielberg fait acte de contrition et reconquiert l'approbation de ceux que ses prétentions de grand ordonnateur des religions cosmiques avaient doucement amusé, mais endure néanmoins la désaffection de la plupart de ses anciens fidèles. L'échec de **1941** aux USA s'accorde mal au triomphe rencontré par l'humour démythificateur de **Superman** à moins qu'un public d'ordinaire assez maniable n'ait surpris la trop grande sagesse morale de Spielberg derrière les redondances d'une mise en scène pétaradante à l'irréalisme achevé. Celui-ci ne vient à aucun moment remettre en question mais dénature habilement par le biais du loufoque tout ce qui avait été reproché au responsable comblé d'un suspense aquatique et d'un évangile interstellaire. Il est prématuré de voir dès le début de **1941** l'exécution au sommet d'un style qui a fait ses preuves, et les clins d'œil à **Jaws** et **Close Encounters** surenchérissent nettement sur les ambitions spectaculaires de leurs modèles. Lorsque la jeune fille vient se baigner nue sous les collines, dans les brumes du petit matin et que l'eau bouillonne autour d'elle, accompagnée du tempo de la musique de John Williams, c'est non pas un requin aux mâles désirs mais un périscope plus phallique encore qui la saisit entre les jambes pour l'emporter dans les airs (comprenez le septième ciel) !

Sans le savoir, elle est la première « victime » d'un sous-marin japonais, affectionné par un officier allemand, qui a dérivé jusqu'aux larges de la Californie et de son joyau : Hollywood. Cette piteuse erreur de navigation va plonger la ville dans la panique ; cependant, du désordre ne ressortira que l'extravagante bravoure du peuple yankee et la supériorité formelle de sa culture, réduite ici au seul Dieu-Cinéma. Désormais, la « cité de lumière » de **Close Encounters** ne voyage plus dans l'espace mais continue à briller de tous ses feux, ou plutôt de tous ses néons, sous l'apparence d'un Sunset Boulevard onirique. Il n'aurait suffi que d'une chiquenaude critique pour le faire virer au cauchemar dantesque, mais si Spielberg ébrèche les institutions et en l'occurence le panneau publicitaire de **Dumbo**, il est notoire de trouver le père de Mickey plus agressif que le maître d'œuvre de cette comédie moins enragée que gentillette.

Retrospective-fiction prolongeant dans l'absurde un incident survenu il y a 39 ans et qui avait fait redouter l'invasion en règle du Nouveau Continent, **1941** tente consciemment de délivrer l'état d'âme américain du souvenir oppressant de Pearl Harbour, à l'appui d'une satire émaillée d'outrances. Quand nippons et nazis décident de frapper les Etats-Unis au cœur, ils prennent pour cible les immenses studios hollywoodiens et délaissent une Maison Blanche périmée, véritable « tête de turc ». Cette idée étouffe dans l'œuf toute subversion, puisqu'en promettant la deuxième capitale américaine à la destruction, Spielberg sacre une plénitude suffisamment miraculeuse pour être directement attaquée. Taillé en force mais guidé par des considérations fausses et infondées, l'agresseur fera voler en éclat une fête foraine qu'il a pris à la fois pour Hollywood et un complexe industriel. Spielberg doit beaucoup trop à « l'usine à rêves » pour la raser, même en film, et dans son délire, il en ravale la façade pour y concentrer sa vision de l'Amérique. Elle s'accompagne de gloriole quand deux avions se poursuivent entre les allées de buildings éclairés qui remplacent mieux que les vrais les canaux de l'astéroïde de guerre de **Star Wars**. Après avoir exprimé le désir d'aller de l'avant et de partager la Paix des étoiles, Spielberg revient à nous avec la certitude que la Grande Aventure existe également sur Terre et qu'elle peut surgir d'un éventuel conflit vécu dans la gaieté.

John Milius, producteur et collaborateur à l'histoire originale, laisse ici son empreinte de cinéaste conservateur dont les diversions à l'encontre de la bonne conscience tiennent beaucoup plus du copinage facétieux que du cocktail molotov. La prise de position militaire est prônée d'une manière bon-enfant par la peinture d'une famille satisfaite du canon que l'on a érigé dans son jardin. Aucune larme ne sera versée sur une demeure détruite de fond en comble et, hormis le désespoir comique de Lorraine Gary dont la tranquillité de ménagère modèle se voit encore bien émoussée, la fin sourit à ces héros maladroits rassemblés par le même entrain patriotique. En des temps où la précarité de la Paix s'avère de plus en plus menacée par les foyers allumés aux quatre coins du globe, **1941** donne d'un conflit une image aussi décontractée et équivoque que le propos de ce film est impertinent. Milius aimerait-il la guerre au point de s'en amuser au lieu d'en rire et de ramener à la vie et en soldat le Treat Williams qui, dans **Hair**, partait à la tuerie du Vietnam ?

Il est certain que le dernier film de Spielberg est la plus effrayante démonstration de savoir-faire dédiée à un « American way of life » que régénère en partie les chorégraphies aériennes d'un Marathon de danse anthologique. Il est difficile de dire que le bon goût domine cette séquence emportée par les exigences de la mise en scène et d'une musique fébrile, et enrobée par le papier multicolore et pailleté d'une photographie ruisselante. L'ensemble assume sa vulgarité grâce à l'ampleur des moyens qui la rendent totalement démesurée. Sans pudeur, Spielberg nous décrit entre autres les extases d'une belle secrétaire de l'Armée obsédée par les avions et en particulier les B 17, symboles d'un pays fier de son potentiel d'hommes et de héros. Ses orgasmes vibrants sont traduits par des exubérances pyrotechniques perpétuelles qui secouent cette Nation en folie à laquelle les canons font office de virilité et les jarretelles de porte-bonheur. Les catastrophes qui s'enchaînent sur l'écran sont provoquées par la mise à nu des appâts soigneusement enrubannés, emmaillotés et comprimés de la jeune femme, ce qui nous entraîne assez loin des petits hommes bleus et transforme souvent **1941** en une blague énorme et indécente. D'autre part, Christopher Lee et Toshiro Mifune n'apparaissent que pour se faire traiter respectivement de « Non-mort » et d'« Enfant de Godzilla et de Rashomon » dans l'une des séquences de ce potage où tout est sacrifié au plaisir des « private jokes ».

Cependant, cette cohésion dans les emprunts empêche **1941** d'être quelque **Hellzapoppin** 80 et ne lui octroie que le maigre privilège d'avoir réussi là où Stanley Kramer avec **Mad, Mad, Mad Morld** avait lamentablement echoué. Les scenes sont conçues non pour elle-même mais en vue des événements fracassants qui vont en decouler telle la succession d'incidents déclenches par l'arrivée d'un personnage féminin dans les décombres d'un night club. La durée du film etant assez longue, les gags ne sont pas d'une egale qualité et, après un départ foudroyant, le récit s'enlise dans des passages inutiles (le dialogue dans la nacelle de la grande roue) ou grossiers (la bagarre dans les WC du submersible japonais). En réalite **1941** n'existe que par ses décors à détruire et penètre de plein pied dans le fantastique avec le travail de maquettes et de miniatures dû à Greg Jein (createur du « Mothership » de **Close Encounters**) et exécute en reference à une culture cinéphilique précise (**Star Wars, Dr Strangelove, National Lampoon's Animal House**). On comprendra donc d'autant moins l'incroyable pauvreté de ce film amusant, systematique et contestable que la postérité séduite, qui sait ?, par les prouesses de la réalisation, aurait tort de légitimer.

Christophe Gans •

USA-1979 — *Production* : A-Team Prod. *Prod* : Buzz Feitshans *Real* : Steven Spielberg *Prod* : John Milius *Scen* : Robert Zemeckis, Bob Gale, John Milius *Phot* : William A. Fraker. *Dir. art.* : William F O'Brien, Dean Edward Mitzner. *Mont.* : Michael Kahn. *Mus.* : John Williams *Son* : Gene S Cantamessa. *Dec* : John Austin. *Cascades* : Terry Leonard *Cost.* : Deborah Nadoolman *Effets speciaux* : A D Flowers. *Maquettes* : Gregory Jein. *Matte* : Matthew Yuricich *Effets speciaux visuels* : Larry Robinson. *Asst réal.* : Jerry Ziesmer, Steve Perry. *Int* : Dan Aykroyd (Sergent Tree), Ned Beatty (Douglas), John Belushi (Bill Kelso), Lorraine Gray (Joan Douglas), Murray Hamilton (Claude), Christopher Lee (Von Kleinschmidt), Tim Matheson (Birkhead), Toshiro Mifune (Commandant Mitamura), Warren Oates (Maddox), Robert Stack (General Stilwell), Treat Williams (Sitarski), Nancy Allen (Donna) *Dist. en France* : Warner-Columbia. 118 mn Couleurs

David Warner face à la horde ailée (NIGHTWING)



Morsures

Sur le thème de l'agression animale.

• L'agression animale collective est l'un des thèmes actuellement parmi les plus illustrés dans le cinéma fantastique, et ce depuis que le grand Hitchcock lui-même s'y risqua en dirigeant d'une baguette de maître quelques légions d'oiseaux aux meurtrières intentions. Abeilles, fourmis, araignées, insectes divers, ont defilé sur les écrans au cours de la précédente décade à un rythme jusqu'alors inusité, les invasions anterieures se comptant sur les doigts de la main, la plus mémorable demeurant la « marabunta » de Byron Haskin

Aujourd'hui, à son tour (et l'on s'étonne que nul n'y ait pensé plus tôt), le vampire est mis en vedette, non pas celui à forme humaine qui, lui, n'a cessé de hanter nos soirées, mais plus prosaïquement l'animal, cette variété de chauve-souris qui s'abreuve du sang des autres especes animales, y compris l'homme quand l'occasion lui en est offerte, et qui vit principalement dans les forêts de l'Amerique du Sud. C'est elle, d'ailleurs, qui a donne son nom au personnage littéraire dont le prototype demeure le comte Dracula !

Située quelque part dans un territoire indien, à la frontière du New-Mexico et de l'Arizona, decor de western déjà utilise pour des sujets fantastiques (**Them, Tarantula, Night of the Lepus**), l'action nous promene dans de magnifiques paysages ou des lieux fort pittoresques (les grottes indiennes), ou nous sommes dès le debut confrontés avec une enigme... qui n'en est pas une pour le spectateur connaissant le sujet du film et qui ne le demeure pas longtemps pour les protagonistes. Le suspense est toutefois constamment relancé, soit à l'aide de moments d'attente angoissante où l'on sait que la mort ailee va surgir enfin et frapper, soit par l'exposition detaillee de peripeties sanglantes et mouvementées, dont la moindre n'est pas celle qui dénoue le drame et dont nous laissons la surprise aux futurs spectateurs.

Le scénario ne s'embarrasse pas de complications superflues, nous prouvant une fois de plus que les situations les plus banales peuvent engendrer de très grands moments de terreur lorsqu'elles sont traitées par un cinéaste de talent comme ici Arthur Hiller qui, après tant de ses confrères non spécialisés dans le fantastique, nous donne une magistrale démonstration d'efficacite, bien secondé il est vrai par ses photogeniques petits monstres ailes à l'appetit insatiable

Les attaques des vampires sont brutales autant que soudaines, succedant presque toujours à de longs moments de calme trompeur ou l'on sait que se prépare l'assaut sanglant. Notons ici egalement la judicieuse utilisation de la bande sonore, le bruissement des milliers d'ailes constituant un élement de terreur supplémentaire. On ne peut pas ne pas faire la comparaison avec le film d'Hitchcock, dans le crescendo du drame comme dans le traitement des séquences d'action (notamment l'assaut des vampires contre l'abri où se sont barricades les trois principaux protagonistes rappelle le siège de la maison de Rod Taylor), et en écrivant que Hiller nous a angoissés et passionnes autant que son glorieux aîné, nous traduisons tout le bien que nous pensons de son œuvre. Les trois personnages centraux qui finalement se trouvent isolés et aux prises avec la vague d'assaut animale, son excellemment campes par deux jeunes acteurs prometteurs et par notre vieille connaissance David Warner, ex-Jack l'Eventreur qui délaisse pour une fois les rôles antipathiques au profit de la docte personnalité d'un savant

Apres **Les insectes de feu** et **Phase IV**, **Morsures** constitue à notre avis un nouvel exemple de parfaite illustration d'un theme passionnant qui occupe désormais une place de choix dans l'éventail toujours plus large du Film Fantastique.

Pierre Gires •

USA-1979 — *Production* : Columbia. *Prod.* : Martin Ransohoff *Real.* : Arthur Hiller. *Prod. Ex.* : Richard St. Johns. *Scen.* : Steve Shagan, Bud Shrake et Martin Cruz Smith, d'apres son roman. *Phot* : Charles Rosher. *Mus.* : Henry Mancini. *Effets speciaux* : Carlo Rambaldi. *Int.* : Nick Mancuso (Duran), David Warner (Philip Payne), Kathryn Harrold (Anne Dillon), Stephen Macht (Walker Chee), Strother Martin (Selwyn), George Clutesi (Abner Tasupi). *Dist. en France* : Warner-Columbia. 105 mn. Metrocolor.

La Mort en direct

Une lente agonie filmée de l'intérieur.

• Le seul fait qu'un metteur en scène français comme Bertrand Tavernier aborde un sujet de science-fiction (il s'agit d'une adaptation du livre de David Compton « The Continuous Catherine Mortenhoe ») ne pouvait que susciter des réactions partagees. L'histoire de ce reporter qui se laisse implanter des cameras dans les yeux pour pouvoir filmer, à son insu, les réactions d'une femme à qui on fait croire qu'elle va mourir, et les retransmettre à des millions de téléspectateurs, afin que ceux-ci puissent « eprouver des sensations » et s'identifier à la malheureuse victime — les progres de la medecine ayant definitivement fait disparaître la mort par maladie — était intéressante. Force est de constater que le résultat, sur l'écran, n'est pas à la hauteur de nos esperances.

Il est impossible de ne pas ressentir le décalage entre les hypothèses du scénario (progrès de la medecine, puissance envahissante des media et de l'ordinateur) et l'environnement que nous presente Tavernier. Dès le debut du film, le spectateur doit donc faire un serieux effort d'imagination pour se persuader, malgre des vues insolites de Glasgow, que la science et les techniques ont pu evoluer aussi vite et provoquer si peu de changements au niveau de la vie quotidienne. Tout ceci ne serait pas encore très important, s'il ne fallait supporter de longs et soporifiques dialogues entre Harvey Keitel et Romy Schneider, pour ne pas parler de la ridicule tirade de Ferriman (Harry Dean Stanton), le patron de la chaine de télévision qui fait des miseres à cette malheureuse Catherine, sur « la mort, nouvelle pornographique ».

Les facilités de cet acabit sont vraiment trop nombreuses, comme le fait de filmer le début de l'histoire sous un temps gris ou pluvieux et de ne faire intervenir le soleil que lorsque les deux protagonistes se sont refugies dans la demeure de l'ancien mari de l'heroine, véritable oasis de paix au cœur des montagnes de l'Ecosse. La fin du film, qui s'y deroule entierement, ne fait qu'ajouter a la confusion : la decision prise par Catherine de se sacrifier pour sauver d'hypothetiques futures victimes et pour abattre définitivement le pouvoir de la television, n'est pas clairement justifiee, c'est le moins que l'on puisse dire. Les raisons de son sacrifice demeurent obscures et son utilite reste à prouver.

Nous restons sur notre faim, ce qui est fort dommage, car il y a de tres bons passages qui réussissent bien à susciter une atmosphere d'angoisse et de malaise (les plans de Glasgow, noyé dans le brouillard et l'obscurite tandis que la voix off de la femme du reporter nous dresse un portrait de son mari, très fragmente, à travers diverses anecdotes). La photographie de Pierre William Glenn, qui a dejà collaboré avec Tavernier pour le **Juge et l'Assassin**, apparait souvent trop « propre », notamment pour la description de l'odyssee de Catherine et de Roddy à travers les immeubles en ruines ou les chantiers inacheves. Mais surtout, la musique d'Antoine Duhamel, par son côté pompier, constitue un redoutable handicap pour de nombreuses scènes du film.

Signalons enfin que l'on peut apercevoir a diverses reprises dans le bureau de Ferriman des affiches de films de Corman (**Le masque de la mort rouge**, **L'horrible cas du docteur X**) et de Jack Arnold (**L'étrange créature du lac noir**) et que le film est dedié à Jacques Tourneur, l'auteur de **Curse of the Cat People** ; comme ces citations ne sont pas involontaires, on ne peut s'empêcher de penser que Tavernier se choisit un lourd parrainage, qu'il n'est pas en mesure d'assumer.

Jean-Marie Lesur •

France-Allemagne 1979 — *Production* : Selta Films / Antenne 2 / Sara Films / Gaumont / SFP / TV 13. *Prod.* : Gabriel Boustani, Janine Rubeiz. *Real.* : Bertrand Tavernier. *Scen.* : Bertrand Tavernier, David Rayfiel, d'après le roman de David Compton. *Dir. art.* : Tony Pratt. *Mont.* : Armand Psenny, Michael Ellis. *Mus.* : Antoine Duhamel. *Son* : Michel Desrois. *Int.* : Romy Schneider (Katherine Mortenhoe), Harvey Keitel (Roddy), Harry Dean Stanton (Vincent Ferriman), Therese Liotard (Tracey), Max Von Sydow (Gerald Mortenhoe). *Dist. en France* : Planfilm. 128 mn. Panavision. Fujicolor.

Terreur sur la ligne

Raccrochez, c'est une horreur !

• **When a Stranger Calls** n'est pas un film fantastique : c'est un film d'épouvante au sens strict du terme. Calculé pour faire peur, il fait peur. L'inconvénient d'une telle approche est qu'il est difficile de maintenir l'intérêt d'une intrigue de 97 minutes en faisant peur tout le temps. Et quand **When a Stranger Calls** ne fait pas peur, il ennuie.

Le film s'ouvre avec un couple confiant leurs enfants endormis à une baby-sitter étudiante. Quoi de plus normal : une soirée au restaurant, un docteur aisé de Los Angeles et sa femme, la jeune baby-sitter essayant de potasser ses exams ? L'angoisse envahit progressivement l'écran avec le premier coup de fil : dans cet univers clos (la maison), la sonnerie du téléphone prend des aspects de monstre. A l'autre bout du fil, une voix anonyme demande à la baby-sitter : « Etes-vous montée voir les enfants ? » (ils dorment dans une chambre à l'étage supérieur).

Ce scénario va se répéter, poussant la malheureuse étudiante au bord de la crise de nerfs. Toutes portes verrouillées, elle alerte la police qui retrouve l'origine des appels... On l'avait plus ou moins deviné : le dément est à l'intérieur de la Maison et appelle d'un autre poste ! Seule l'arrivée de Charles Durning en Inspecteur ventripotent sauvera la baby-sitter du sort qui a été celui des enfants : une mort affreuse.

Sept ans plus tard, le fou (un Anglais, comme par hasard) s'évade de l'Asile où la Justice l'a envoyé. Clifford (Durning) désormais à son compte, va essayer de le retrouver, bien décidé à faire justice avant qu'il ne commette d'autres crimes. Nous touchons là ce qui fait de **When a Stranger Calls** un film finalement peu plaisant : voir un policier devenu privé — mais avec l'aide de ses ex-collègues — décider d'exécuter un fou à coups de poinçons relève d'une idéologie qui est celle de la Loi du Lynch. Notons que le Fou, s'il est parfois pitoyable, n'en est pas pour autant un être que nous voudrions défendre. Le réalisateur, qui l'a déjà condamné, cherche à présenter Clifford comme un héros, et échoue, celui-ci pouvant être tout au plus considéré comme un exécuteur de basses-œuvres.

Film sans héros dont les personnages inspirent soit le mépris soit le dégoût, **When a Stranger Calls** ne retrouve un second souffle que vers la fin, qui reprend avec bonheur la séquence du début. Cette fois, le couple allant dîner en ville, c'est la baby-sitter mariée et ayant elle-même des enfants... qui les confie à une baby-sitter (rien de bien surprenant jusque-là). Le Fou s'introduit dans la maison et appelle le restaurant. « Etes-vous montée voir les enfants ? » Crise de nerfs, police, sirènes : on fouille la maison — mal, il faut croire — sans trouver le Dément. Mais l'héroïne, Jill, sait qu'il est là, tapi dans l'ombre... Nous ne révélerons pas la fin, qui représente après tout le seul intérêt de ce film.

When a Stranger Calls illustre à merveille toutes les déficiences du film d'épouvante « gratuit » : hormis le début et la fin, qui reposent tous deux sur le même mécanisme, le reste s'enlise dans de vaines poursuites. Ce qui aurait pu faire un bon court-métrage est devenu un film passablement ennuyeux, malgré quelques efforts parfois. Le « gadget » utilisé pour faire peur, ici, le téléphone en l'occurence est d'un emploi de toute façon limité.

Sans rien pour soutenir le reste de l'histoire, **When a Stranger Calls** aurait pu se rattraper par l'interprétation. Il n'en est malheureusement rien : Charles Durning, qui vit de meilleurs rôles, joue sans conviction un flic sans morale. Carol Kane, la baby-sitter, exprime bien l'angoisse, mais cela n'aide pas beaucoup son personnage, puisqu'elle n'est terrifiée qu'à deux reprises. Tony Beckley (le Fou) frise parfois le ridicule — quand il n'a pas recours aux bons vieux procédés tels paupière qui bat, tics nerveux etc... Dans le genre, Herbert Lom était plus convaincant dans le rôle de Dreyfus dans les **Pink Panthers**.

L'idéologie du film, que nous avons mentionnée précédemment, est extrêmement déplaisante, du moins à nos yeux. On ne se livrera pas ici à une argumentation sur la Justice, mais il est pénible de se trouver confronté aux vieilles théories du genre « il faut tuer la bête »... Il reste, pour les amateurs d'horreur, deux quarts d'heure accrocheurs. **Jean-Marc Lofficier** •

USA-1979 — *Production* : Columbia Melvin Simon Prod. *Prod.* : Melvin Simon, Barry Krost. *Real.* : Fred Walton. *Prod. Ass.* : Larry Kostroff. *Scen.* : Steve Feke, Fred Walton. *Phot.* : Don Peterman. *Dir. art.* : Elayne Barbara Ceder. *Mont.* : Sam Bolger. *Mus.* : Dana Kaproff. *Son* : Martin Bolger. *Dec.* : Lee Poll. *Maq.* : Bob Mills. *Cost.* : Dick Bruno. *Script* : Barbara Hogan. *Int.* : Carol Kane (Jill Johnson), Rutanya Alda (Mrs Mandrakis), Carmen Argenziano (Dr Mandrakis), Kirsten Larkin (Nancy), Charles Durning (John Clifford). *Dist. en France* : Warner-Columbia. 97 mn. Couleurs.

L'appel du Diable.. (WHEN A STRANGER CALLS)



FILMS SORTIS A PARIS DU 1er JANVIER AU 1er AVRIL

AMITYVILLE, LA MAISON DU DIABLE (20-2).
Voir critique dans notre numéro 11.

BUFFET FROID, de **Bertrand Blier** (France, 1979), avec **Gérard Depardieu, Bernard Blier, Denise Gence, Carole Bouquet** (19-12).

Bertrand Blier est sans doute l'un des rares réalisateurs français dont l'œuvre, sans être étroitement liée au genre, baigne dans un climat fantastique original et intéressant à plus d'un titre ; il suffit de se souvenir de la fin mémorable (et sans doute discutable) de **Calmos** pour le prouver. Cette tendance apparaît d'une façon plus manifeste encore dans son dernier film, **Buffet froid**, dont la mort semble être le sujet central et au cours duquel des personnages, marionnettes pitoyables, passent leurs temps à s'entretuer sans haine ni passion, mais avec nonchalance et désinvolture.
Bien loin de nous proposer une vision magnifiée et sublimée de la mort, de son cérémonial tragique et rituel tel qu'il est encore pratiqué dans nos sociétés modernes et civilisées, Blier nous offre une image tout à fait banalisée et dédramatisée de celle-ci. Le fantastique naît ainsi de ce mélange caustique de réalisme (l'univers de béton et de solitude de notre environnement quotidien) et d'insolite qui baigne tout le film ; les dialogues relèvent le plus souvent de l'absurde ; Michel Serrault, un poignard dans le ventre, décrit « froidement » ce qu'il ressent et tient des propos philosophiques et désabusés sur l'existence tandis que dans un manoir à l'atmosphère surréaliste, on tente d'assassiner en musique un commissaire de police qui déteste le classique. L'interprétation (Depardieu, Carmet, Serrault et Bernard Blier) remarquable en tous points permet ainsi à Bertrand Blier de manier le paradoxe avec talent et de nous proposer une conception pessimiste et angoissante de notre société contemporaine. **Buffet froid** est étrangement un film fantastique et réaliste à la fois, dont l'humour grinçant masque mal le cri d'avertissement désespéré que nous lance son réalisateur contre l'indifférence croissante qui règne autour de nous et qui menace de transformer notre société en un monde d'anonymat où la mort ne sera plus qu'une péripétie, qu'un incident incongru sur le parcours tourmenté de la destinée humaine. (P.R.)

C'ETAIT DEMAIN (TIME AFTER TIME) (23-1)
Voir critique dans notre précédent numéro.

LA CHEVAUCHÉE DES MORTS VIVANTS (LA NOCHE DE LOS GAVIOTAS) de **Amando de Ossorio** (Espagne, 1974), avec **Maria Kosti, Victor Petit, Julie James** (26-3).

Quatrième et dernier exploit des « templiers aveugles », créatures favorites de l'Espagnol Amando de Ossorio, **La Noche de las Gaviotas** prolonge correctement le précédent épisode déjà imprégné d'embruns et de sel marins. Après avoir tourné en rond sur le vaisseau fantôme de **El Buque Maldito (Le monde des morts vivants)**, ces revenants en robe de bure et au faciès racorni pullulent désormais aux abords d'une bourgade côtière. Plus évocateur que les villages cernés de landes des deux premiers volets de leur saga, le cadre marin apporte aux déambulations mécaniques des templiers une touche de terreur superstitieuse tout à fait anglo-saxonne. Amando de Ossorio y met du sien, et, malgré la rarissime nullité de son travail, il réussit des visions inattendues dont on regrette l'isolement sur un canevas classique emprunté aux autres épisodes. Mais la sortie simultanée de **Fog**, belle légende de la mer racontée par John Carpenter, aura tôt fait de replacer cette bande dans le contexte qui est hélas le sien : celui des derniers jours de l'épouvante ibérique dont l'inutilité a relevé pour ainsi dire du phénomène social. A quelques exceptions près, ce cinéma était à l'image du régime alors en vigueur : stupide et périmé. Il s'est d'ailleurs éteint avec lui.. (C.G.)

ECLIPSE SUR UN ANCIEN CHEMIN VERS COMPOSTELLE, de **Bernard Férié** (France, 1977) avec **Jean Martin, Martine Chevalier, Bruno Pradal** (19-3)

Realisé en dehors des circuits commerciaux, y compris les plus pauvres, **Eclipse sur un vieux chemin vers Compostelle** a longtemps affectionné les festivals de sous ordre en quête de maigres louanges. Après deux ans d'errance, il nous arrive dans un anonymat pitoyable et fort regrettable. Immédiatement catalogué dans l'art et essai, le film de Bernard Férié avait pourtant des qualités suffisantes pour échapper à ce circuit où germent et se fânent en des temps records les fines fleurs de l'intellectualisme engagé **Eclipse...** ne parle ni de paysans indignés, ni de syndicat enragé (les informations télévisées en traitent amplement), mais du pouvoir de renaissance des légendes. Lors d'une petite fête villageoise en l'honneur des deux saintes de la region, le passé refait surface et confronte les hommes à leurs erreurs, sous l'apparence d'une jeune sauvageonne. Si le traitement approche parfois du documentaire sans que le réalisateur oublie de soigner ses images captées en Gascogne, il est notable de découvrir dans ce film les thèmes favoris de John Carpenter : la fable cache le crime et ses victimes renaissent pour accuser... Plus que de rabaisser par comparaison l'œuvre de Bernard Férié, ces équivalences ajoutent aujourd'hui à l'intérêt d'une jolie tentative que le système de distribution français condamnait à l'avance. (C.G.)

L'ENFER DES ZOMBIES (ISLAND OF THE LIVING DEAD-ZOMBI 2) (13-2)
Voir critique dans notre précédent numéro.

FASCINATION, de **Jean Rollin** (France-1979), avec **Jean-Marie Lemaire, Brigitte Lahaie, Franca Maï** (2-1)

Après le faux-pas lourdement agressif des **Raisins de la mort**, Jean Rollin n'a pu se résoudre, une fois encore, à chercher l'oubli dans la confection quasiment ouvrière d'une quirielle de pauvres et fastidieux « hard-core ». Il nous revient donc avec **Fascination**, nouvelle histoire de vampires au féminin, et nous lègue sans conteste une œuvre achevée, la première d'une carrière dont la reconnaissance était sans cesse repoussée par des concessions regrettables au marché du film pornographique. On se souvient peut-être que la **Rose de fer** mendiait l'illusion de s'inscrire en dehors des considérations commerciales sans parvenir à ses fins. Par contre, **Fascination** trouve enfin cet équilibre fragile mais durable à la force d'une surprenante beauté dans les images et leur finalité poétique. Ecartant résolument ce qu'on lui avait reproché d'user à outrance depuis le **Viol du vampire** : humour imprecis, réutilisation maladroite et pompiere des accessoires de l'épouvante gothique, et tendance contestable à la contemplation facile, Jean Rollin réussit pourtant à conserver intacte la nocturne et secrete splendeur de l'univers qu'il avait approché avec l'attachant **Lèvres de sang** et pénètre ici sans accrocs majeurs. C'est dans ce remaniement doublé d'une profonde fidélité lyrique qu'il faut voir l'enviable plenitude esthétique à laquelle s'est hissé ce cinéaste tant conteste.
Saura-t-il conserver notre approbation ? La réponse résidera dans son prochain film fantastique, mais pour l'instant, cruelle nous apparaît l'anatheme qui pèse sur son nom ! (C.G.)

FOG (THE FOG) (19-3)
Voir critique dans ce numéro.

HAINE (9-1)
Voir critique dans notre précédent numero

HULK REVIENT (HULK II) de **Kenneth, de Johnson (USA-1979)**, avec **Bill Bixby, Mariette Hartley, Lou Ferrigno** (30-1)

Qui avait apprécié les aventures de ce héros de la télévision américaine promu vedette des salles obscures françaises, devait en principe réitérer le succès de la précédente partie à l'annonce de ce retour. Mais le filon n'aura pas dure bien longtemps, et, si la venue d'un troisième volet est toujours possible, gageons que la deception fut sévère pour les distributeurs, comme elle l'avait été pour ceux de **La riposte de l'homme-araignée** ou de **Galactica : les cylons attaquent.** La politique des suites se révèle très infructueuse quand il s'agit de productions du petit écran, mais c'est le public qui paiera les pots cassés, son brusque dedain pour le colosse vert de Stan Lee le condamnant à demeurer dans l'ignorance quant à l'issue des problèmes de mutation du docteur Banner. Les premiers épisodes de cette série relativement soignée et sympathique ayant été achetés pour le cinéma, il n'est guère envisageable que les suivants nous arrivent par le biais de l'une de nos trois chaînes. Regrettable conséquence d'un état de fait qui ne peut aller qu'en empirant... En effet, les humeurs du public serviront toujours d'alibi au découpage malhabile de feuilletons intéressants, bien que, dans le cas

présent, le souci de rentabilité s'est vu doublé d'une publicité farfelue promettant les cataclysmes les plus divers comme seuls invités au mariage du titan. De ce fait, il est encore permis de croire que la légère déception ressentie à la vision de cette suite résidait dans ce mensonge éhonté. (C.G.)

JUBILEE, de **Derek Jarman** (G-B, 1976), avec **Jenny Runacre, Little Nell, Linda Spurrier** (12-3).

Distribué en France avec un retard considérable, **Jubilée** a déjà rejoint dans le passé le mouvement punk qu'il voulait patronner et promouvoir. Il n'est cependant pas interdit d'y revenir et surtout d'y repenser à la projection de ce film où toutes les obscures contradictions d'une musique et d'un engagement sont éclaircies et réordonnées autour d'une véritable philosophie existencielle. Et pour réussir à faire passer à la fois un style de mise en scène très « underground », une réhabilitation totale d'un phénomène culturel décrié par l'ensemble d'une profession, et une fable fantastique aux épisodes quasi-inconciliables, Derek Jarman a jugé utile de prendre le contrepied esthétique de ce qu'il désirait défendre. Singulièrement tranquille et réalisé avec un soin qui peut aller jusqu'au luxe, **Jubilée** concentre la violence de son message dans ses ultimes séquences, nous laissant dans un état de choc et de malaise vers lequel l'onirisme de la plus grande partie du film n'était pas censé nous conduire. « Punk » en anglais argotique signifie « détritus » et, en refusant de porter crédit au scandale qui fut a la base de la conception de cette musique moderne, Jarman nous explique les fondements de cette appellation. Au-delà des frasques des groupes vedettes, il nous ouvre les yeux sur la bouleversante portée suicidaire d'une révolte dont la fureur nihiliste devait limiter l'évolution. (C.G.).

LA MALADIE DE HAMBOURG (DIE HAMBURGER KRANKHEIT) (12-3)

Voir critique dans ce numéro et entretien avec Peter Fleischmann.

LE MAGICIEN DE LUBLIN (THE MAGICIAN OF LUBLIN) de **Menahem Golan** (Israël/RFA, 1978), avec **Alan Arkin, Valerie Perrine, Louise Fletcher, Shelley Winters** (16-1).

Après voir longtemps hésité entre la contrefaçon de western spaghetti (**Les impitoyables, Les cavaliers du diable**) et la comédie-rock juvénile (**Juke-box**), la firme Golan-Globus qui contrôle toutes les exportations du cinéma israélien, a tenté, avec le **Magicien de Lublin**, de laisser de côté les sous-genres pour retourner à une imaginerie locale plus spécifique. Néanmoins, les deux producteurs n'ont pas abandonné leur vieux rêve de conquête du marché extérieur, et le générique de ce film donne l'impression d'un patchwork étonnant où se remarquent principalement des acteurs américains renommés et un compositeur français de génie, Maurice Jarre.

Si toutes les conditions d'un succès international étaient réunies, il était permis de

Le retour de la vieille dame indigne

CENSURE, VERSION 80

A l'heure où nous écrivons ces lignes, plusieurs films fantastiques étrangers, tel **Zombie - Dawn of the Dead** de George A. Romero, ont été classés « X » pour incitation à la violence, depuis le début de l'année 1980, par la commission de contrôle des films

Les motifs en sont, pour **Mad Max**, une violence suggérée bien pire que celle montrée sur l'écran ; quant à **Zombie**, impressionnée, en outre, par les nombreuses scènes d'horreur très réalistes, la commission de contrôle a surtout considéré, du fait que l'action du film se déroule à notre époque, l'incitation que peut représenter, par exemple, le pillage d'un supermarché...

Récemment, **L'Enfer des Zombies** de Lucio Fulci a fait l'objet d'une quinzaine de coupes importantes, afin de pouvoir être normalement distribué sur nos écrans.

Il est inutile de rappeler en détail les lourdes taxes financières rendant impossible l'exploitation d'un film « X » étranger, pour comprendre que cette mesure, instaurée depuis 1975, n'est rien d'autre qu'une forme d'interdiction totale déguisée En effet, c'est une censure économique d'autant plus injustifiable qu'elle est pernicieuse et arbitraire

Pernicieuse d'abord, car elle revient, en fait, à interdire un film sans « vraiment » l'interdire... L'autorisation dépendant d'une forte somme à payer, l'Etat s'enrichit donc sur des produits qu'il condamne. En résumé, la violence a un prix. Arbitraire ensuite, car un film qui peut sembler incitatif pour l'un, ne l'est pas forcément pour l'autre. Nos censeurs semblent oublier également, qu'il existe une frontière entre la violence défoulante et la violence traumatisante Arbitraire toujours, car elle frappe parfois au hasard . comment expliquer, par exemple, l'interdiction de **The Warriors**, alors que des films similaires au contenu violent comme **The Wanderers (Les Seigneurs)** et **Over The Edge (Violences sur la Ville)**, ou même **Scum**, circulent sans problème dans les salles d'exclusivités

A cette notion d'arbitraire, vient se greffer enfin, le fait que la commission de contrôle est particulièrement sensible à la signature d'un film, et un auteur très connu, comme Stanley Kubrick, peut se permettre de réaliser **Orange Mécanique**, sans craindre la moindre censure, alors que Georges Miller ou Tobe Hooper, des inconnus, connaîtront, pour un film équivalent, une interdiction parfois sans recours

Nous avons demandé à René Chateau, détenteur des droits de distribution, pour la France, de deux films d'horreur classés « X » (**Massacre à la tronconneuse** et **Zombie - Dawn of the Dead**), son opinion sur la censure exercée par la commission de contrôle ·

René Chateau déplore, en premier lieu, la place minoritaire réservée, au sein de la commission de contrôle, aux professionnels du cinéma (8 membres sur 24), qui servent ainsi d'« otages ». Il s'indigne, ensuite, contre le mutisme de la presse qui semble considérer comme mineur le genre fantastique

D'autre part, la commission de contrôle a l'impression qu'on veut parfois lui forcer la main Rappelons le cas du **Massacre à la tronçonneuse**, lauréat de nombreux prix, puis frappé d'interdiction totale. René Chateau parle d'une véritable cabale de la censure envers ce film dont voici le bref historique : l'interdiction totale de **Massacre à la tronçonneuse** fut levée par Françoise Giroux, ministre de la culture à l'époque, qui, trouvant l'avis de la commission de contrôle trop sévère, classa le film « X » pour incitation à la violence Mais les lourdes taxes financières empêchèrent sa commercialisation. C'est en février dernier que le film, épuré des scènes les plus violentes fut représenté devant la commission. De nouveau, l'interdiction totale a été prononcée et la procédure d'appel auprès de l'actuel ministre de la culture, Jean-Philippe Lecat, s'est soldée, comme prévu, par un classement « X » pour la 2e fois.

René Chateau ne peut cacher son étonnement et son indignation. Etonnement, car **Massacre à la tronçonneuse** est sorti, sans causer de troubles parmi la population, dans presque tous les pays étrangers, et même en Espagne sous le régime de Franco. Indignation, car les passages les plus violents du film (lui valant l'« X ») ont été diffusés plusieurs fois à la télévision. (« Les rendez-vous du dimanche » de M. Drucker, et « Vous avez dit bizarre » de M. Lancelot) Pourquoi, s'exclame-t-il, la commission de contrôle demande-t-elle la suppression de ces scènes que des millions de français ont déjà vues ? (à noter que la commission n'emploie jamais le terme « coupes », mais « allègements »)

Nous espérons, pour conclure, que la commission de contrôle finira par concevoir son rôle d'une façon plus conforme à l'époque, car les années 70 ont été, en matière de censure cinématographique, des années de recession, et la France, longtemps considérée comme une nation libérale par rapport aux autres pays, est devenue l'une des rares contrées au monde où l'on interdise encore des films. Une telle politique, méprisant l'auteur mais aussi un public adulte, constitue une entrave majeure à la liberté d'expression et de choix. Notre président de la République actuel ne qualifie-t-il pas lui-même la censure d'« inefficace » et de « contestable » ?...

Gilles Polinien

douter de la qualité de cette adaptation du best-seller du Prix Nobel Isaac B. Singer. Or le résultat est proportionnellement contraire à tout ce que nous pouvions imaginer, et ce film prodigieux qui ouvre des perspectives nouvelles pour le cinéma israélien prouve tardivement le savoir-faire de Menahem Golan dont il faut dorénavant comprendre que le talent s'était évaporé dans des produits de commande. Replacée dans l'œuvre de Singer, l'histoire du magicien Yasha en est à la fois le condensé et le stade final. Et pour cause, le périple de cet illusionniste que la prétention de provoquer l'Eternel en volant a conduit dans un cul-de-sac passionnel, se conclut sur une élévation mystique loin de toute contrainte matérielle. Mais s'il faut en croire l'échec commercial rencontré en France, le public n'a pas saisi l'infinie beauté de cette vision, pas plus d'ailleurs que la perfection plastique d'une œuvre plus musicale que cinématographique, plus poétique que religieuse. (C.G.)

LE MASSACRE DES MORTS VIVANTS (NON SE DEBE PROFANAR EL SUEVO LOS MUERTOS) de **Jorge Grau** (Italie/Espagne, 1974), avec **Raymond Lovelok, Cristina Galbo, Arthur Kennedy, F. Hilbeck** (30-1).

Présenté voici plusieurs annees au public du Festival de Paris, cette œuvre contestataire animée par un sentiment écologique naif mais rendu percutant par le brio technique de la mise en scène, avait laissé un souvenir durable. Il tenait précisément dans ces velléités que l'auteur avait su arranger en vue des scènes d'horreur dont la nervosité aiguisait en fait l'impact du message. Exemple particulièrement réussi d'un fantastique combatif, **No se debe profanar el suevo de los muertos** précédait de fort peu le grand courant social qui allait faire accéder l'épouvante à une fonction dénonciatrice, son efficacité accrue renfermant les germes d'une certaine acceptation morale par la critique non spécialisée
Sa redécouverte a changé nombre d'idées déjà très anciennes, bien que ce film n'ait, dans le fond, subi aucun vieillissement réel. Car le massacre s'est-il seulement cantonné au titre quand on sait que près de quinze minutes se sont bizarrement volatilisees de cette œuvre estimable et estimée que les chances d'une sortie semblaient avoir oubliée ?
Désireux de profiter au mieux de la popularité de ces repoussantes creatures coutumières des rites anthropophages, le distributeur a precipitamment remis à jour ce film spectaculaire réalise par l'un des deux grands cineastes de l'épouvante ibériques l'autre étant Narciso Ibanez Serrador auteur de la **Residence**. Mais la peur du label « X » sévit desormais par monts et par vaux et cette louable initiative a tourné à l'exécution sommaire, le metrage etant raccourci par une autocensure plus terrible et stupide que les ravages légalisés de Dame Anastasia. Malgre le regrettable manque de scrupules du responsable, c'est une institution soudain revitalisée par la promesse des taxes de trente millions qui est l'unique coupable de ces mutilations pénibles. Dans l'incapacité évidente de lutter contre l'utopie d'une source de profits constante, l'amateur doit donc se préparer à recevoir de plus en plus fréquemment des copies tronquées d'œuvres violentes.
Et à la cadence où le cinéma fantastique file vers les plus hautes strates de l'horreur, la situation aboutira rapidement au carnage en regle. Après avoir été l'un des bastions des versions integrales avec l'Italie et le Japon, la France prend la triste succession de l'Espagne tandis que la perspective des passages de frontière réguliers commence à se dessiner par trop distinctement. Devant l'alternative de diffuser une œuvre degradee, certaines maisons de distribution importantes ont pris la sage decision de renvoyer le maître-chanteur à ses phobies, refusant l'ignominie et retardant peut-être à jamais la sortie de films importants tel **Mad Max.** Mais d'autres n'ont pas eu ce courage et c'est aujourd'hui **Zombi 2** de Lucio Fulci qui a subi le déshonneur d'être déshabillé de ses scènes-chocs, celles que le public du Festival du Film Fantastique a pu contempler, mais que le spectateur non averti s'est vu refuser le droit d'apprécier ou de critiquer. Le fait est là, cette reapparition des lois desuètes de l'intolérance et de la castration risque non seulement d'abaisser le niveau qualitatif d'une forme de cinéma en pleine croissance, mais aussi de lui retirer à brève échéance l'affection du public
Nous ne pouvons nous résoudre à croire que la catastrophe est inéluctable car l'intérêt porté aux formes d'expression fantastiques et violentes par des cineastes réputés, reconnus et défendus par la presse en general (parmi lesquels Stanley Kubrick avec **The Shining**) devrait amener le fracas d'un scandale liberateur a defaut de balayer une infamie ressurgie d'un passé sans gloire où les droits etaient bafoués au nom de la bonne conscience générale. L'impossibilité d'agir est une chose terrible, surtout quand il s'agit de lutter contre les pouvoirs pernicieux de l'argent, mais l'espoir demeure et avec lui l'idee d'une reconsidération rapide du cinema que nous aimons et défendons (C.G.)



METEOR (9-1)
Voir critique dans notre precedent numero

1941 (12-3)
Voir critique dans ce numero.

LA MORT EN DIRECT (23-1)
Voir critique dans ce numero

MONDO CARTOON, film collectif (1974-1979) (19-3)
Fondateurs et principaux pourvoyeurs des productions Pink Splash, les animateurs Gabriel Cotto et Paul Dopff n'ont jamais signé d'œuvres marquantes, et leurs essais restent obstinément braques vers l'expérimentation rapide et formelle
Il serait néanmoins indécent de sous-estimer l'importance de leur travail car, parallèlement à ces activités régulières, le duo nous propose tous les deux ou trois ans un programme de courts-métrages qui actualise et resitue le dessin animé dans le monde.
Cette formule s'avère d'ailleurs plus intéressante que la diffusion en premiere partie des spectacles, car l'intéressé peut non seulement visionner une dizaine d'œuvres en continuité, mais aussi les conserver plus facilement en mémoire.
Après un renversant **Nouveau cartoon à**

FILMS SORTIS A PARIS DU 1er JANVIER AU 1er AVRIL

Hollywodd, Dopff et Cotto nous offrent avec ce **Mondo cartoon** un point de repère scrupuleusement monté, exempt de didactisme et imprégné par le talent, voire le génie des participants, tous lauréats de grands prix. Leurs courts-métrages démontrent l'époustouflante vitalité d'un domaine où n'existe que la notion de création pure. Il n'est donc pas étonnant de découvrir trois films de femmes d'une qualité incontestable mais diversifiée où se distinguent les fantasmes cinéphiliques de **Café bar**, la poesie teintée d'absurdité de **Pencil Booklings** et l'étude psychologique incisive de **Why Me ?**
La portée humaine de ces trois exemples font ressortir la sécheresse spectaculaire mais vite lassante du **Pas** de Piotr Kamler. Il est presque heureux que cette œuvre soit la plus ancienne (1974) du lot et atteste l'évolution émotionnelle de cet art authentique. Le coup de chapeau à trois de ses maîtres (le japonais Yoji Kuri, le bulgare Donyo Donev et le belge Raoul Servais) n'aura pas détourné notre attention de **L'E-Motif** du français Jean-Christophe Villard, tourbillon impressionniste qui constitue la plus farouche des performances d'auteur. Cet enivrement conclut l'ensemble avec lyrisme, en precedant néanmoins **Harpya**, le chef-d'œuvre de Raoul Servais, conte morbide et fascinant que tout amateur de cinema d'épouvante se doit de decouvrir aux termes de ce surprenant tour du monde en 25 dessins/seconde. (C.G.)

PSYCHOSE, PHASE 3 (THE LEGACY) (2-4)
Voir critique dans notre numero 9.

LE ROI ET L'OISEAU, de **Paul Grimault** (France, 1979), film d'animation (19-3).
Expression absolue du fantastique, le dessin animé aura en partie dominé cette saison grâce aux événements cinématographiques que représentent **Mondo Cartoon** et surtout **Le roi et l'oiseau.** Oublié par le public et la critique, Paul Grimault n'était plus qu'un nom dans les énormes et ingrates encyclopédies du 7e art, ses dernières réalisations en court-métrage ayant ete balayées par la déconsidération commerciale des « premières parties »
Les merveilleux **Diamants** et **Le chien mélomane**, écrits avec la collaboration de son éternel complice Jacques Prévert, étaient passés totalement inaperçus et personne ne portait plus quelque attachement à ce poète aux yeux fatigués mais au coup de crayon vivace. En fait, ces trente annees de silence furent celles d'une lutte de chaque instant pour mener à bien l'œuvre d'une vie qui avait échoué sous la forme définitive de **La bergère et le ramoneur** terminé par d'autres en raisons de tracas financiers.
Patiemment, passionnément, Grimault a enfin réalisé ce qu'on lui avait volé dans l'adaptation du conte d'Andersen, et retirant de la version de 1950 toutes les scènes-parasites, il est parvenu au prix d'efforts multiples à reconstituer ce film qui n'avait cessé de le hanter.
Le roi et l'oiseau est le fruit de ce travail sans égal qui, plus qu'un exploit, est le gage d'une grande amitié. Par delà le gouffre ouvert par le décès de Prévert auquel cette œuvre est dédiée, Grimault a jeté un pont, le seul qui pouvait nous conduire à nouveau au Royaume de Tacircadie, dans les couloirs monumentaux d'un palais qui ne semble n'avoir ni de base ni de sommet et où tempeste un monarque ridicule. De **Métropolis** à **King Kong**, de Mussolini à l'oppression nazie, Grimault se rappelle et dessine, invente et bâtit...
Il est soutenu par le plus beau des espoirs : le droit au bonheur, à la liberté, et donc à la création. (C.G.)

LA SECTE DES MORTS VIVANTS (DEVIL'S MEN) de **M. Caroyiannis** (G-B/Grèce, 1974), avec **Peter Cushing, Donald Pleasence** (20-2)
« Attirés par les vestiges archéologiques d'un petit village des Balkans, de jeunes touristes sont enlevés, puis sacrifiés, par une secte adoratrice du Dieu Minotaure qu'un prêtre et ses amis parviendront à détruire. »
Scénario sans surprise et d'une rare indigence, réalisation aussi triste que plate, interprétation consternante... On est d'autant plus irrité de n'avoir pas quitté la projection avant la fin, que les morts-vivants, annoncés par le titre, ne sont pas au rendez-vous.
Ce film soporifique, et certainement le plus mauvais de la saison, n'a tenu l'affiche qu'une semaine à Paris, en double programme, au cinéma Hollywood Boulevard. Nul ne s'en plaindra... (G.P.)

LE SEIGNEUR DES ANNEAUX (LORD OF THE RINGS) (23-1)
Voir critique dans notre numéro 10.

STAR TREK - LE FILM (STAR TREK - THE MOTION PICTURE) (19-3)
Voir dossier dans ce numero et entretien avec Robert Wise.

Ces notes ont été rédigees par Christophe Gans, Gilles Polinien et Philippe Ross.

TABLEAU DE COTATION

Côté par Alain Schlockoff, Christophe Gans, Gilles Polinien, Jean-Claude Romer, Robert Schlockoff
Cotation : **0** : nul **1** : médiocre **2** intéressant **3** bon **4** : excellent

TITRE (REALISATEUR)	AS	CG	GP	JCR	RS
Amityville, la maison du diable (Stuart Rosenberg)	2	0	2	1	2
La chevauchée des morts vivants (Amando de Ossorio)	0	0	1		
C'était demain (Nicolas Meyer)	4	3	4	4	4
Dark Star (John Carpenter)	3	3		4	3
L'enfer des zombies (Lucio Fulci) (v. int.)	2	2	4	2	3
Fascination (Jean Rollin)		2	0		
Fog (John Carpenter)	4	3	4	2	3
Haine (Dominique Goult)	2	1	1	1	1
Hulk revient (Kenneth Johnson)		1	1	1	
Inferno (Dario Argento)	3	2	3	3	4
Jubilée (Derek Jarman)	1	2	1	1	
Kiss contre les fantômes (Gordon Hessler)	1	2	1	1	
Le magicien de Lüblin (Menahem Golan)	3	3	3	2	
La maladie de Hambourg (Peter Fleischmann)	3	1		2	
Le massacre des morts vivants (Jorge Grau) (v. int.)	2	2	2		2
Météor (Ronald Neame)	0	0	1	1	0
1941 (Steven Spielberg)	2	2	3	2	2
Mondo Cartoon (collectif)		4		3	
La mort en direct (Bertrand Tavernier)	3	0	2	2	3
Psychose, phase 3 (Richard Marquand)	3	0	3	3	2
Le roi et l'oiseau (Paul Grimault)	3	4	3	3	
La secte des morts-vivants (M. Caroyiannis)	0	0	0	0	0
Le seigneur des anneaux (Ralph Bakshi)	2	0	3	1	2
Star Trek - le film (Robert Wise)	3	3	1	3	4
Terreur sur la ligne (Fred Walton)	1	0	2	3	3



Réf. : 6



Réf 7



Réf. : 8



Réf. : 9

cineflash .... cineflash

MONSTRES A LIRE : deux nouveautés américaines à signaler ce trimestre. D'abord, le somptueux ouvrage de Val Warren : **Lost Lands, Mythical Kingdoms and Unknown Worlds**, où l'exotisme côtoie l'épique et la SF. La qualité de reproduction (exceptionnelle) des documents photographiques ainsi que leur choix judicieux font de ce beau livre nostalgique un complément indispensable au « Fantastique au cinéma » jadis publié par Michel Laclos chez Pauvert.
Ensuite, l'extraordinaire album-photos de Richard Anobile consacré à **Alien**, où l'on redécouvre en mille images-couleurs merveilleuses l'angoissant et remarquable film de Ridley Scott (En vente aux Temps Futurs, 8 rue Dante, Paris 6e).

LE FANZINE FRANÇAIS **Rhésus O**, animé notamment par notre collaborateur Christophe Gans, a publié son 5e numéro, consacré au 9e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, à l'actualité, et à un dossier sur **Phantasm** (Le numéro : 17 F Christophe Gans, 5 avenue Robert Soleau, 06600 Antibes)

VIENT DE PARAÎTRE : **The Japanese Fantasy Film Journal n° 12**. Fanzine américain en offset entièrement consacré à l'étude du cinéma d'horreur et de SF nippon. Au sommaire : articles sur Eiji Tsuburaya, la Cie Daiei, et l'actualité (Le numéro : 15 F. As Editions, 9 rue du Midi, 92200 Neuilly)

TÉLÉVISION (française) : la programmation des films fantastiques sur nos trois chaînes est hélas en nette régression. Seule TF1, grâce à « L'Avenir du futur », semble faire un effort dans ce domaine, puisque après **Silent Running** de Douglas Trumbull et **L'Ile du Dr. Moreau** de Don Taylor sont annoncés : **L'Autre**, de Robert Mulligan, **Crash** de Charles Band et les **Rescapés du futur** de Robert Fuest. Un bon point, toutefois, à Patrick Brion pour avoir présenté en mars dernier sur FR3 lors d'un cycle Irving Thalberg, outre **Freaks** de Tod Browning, l'admirable **Ben Hur** de Fred Niblo (1925) et la méconnue **Ile mystérieuse** de 1929, co-réalisée par Maurice Tourneur et Benjamin Christensen

LUNE D'OR DE LA NOUVELLE FANTASTIQUE : dans le cadre de la troisième édition de la « Dizaine du Fantastique » (novembre 80), l'Office du Tourisme de Landerneau et le cinéma Le Rohan organisent un concours de dessins d'humour noir et de nouvelles fantastiques, étranges ou merveilleuses. Ce double concours est ouvert à tous. Les meilleures œuvres feront l'objet de l'édition d'un livre. (Tous renseignements cinéma Le Rohan, B.P. 32, 29208 Landerneau.)

TRIESTE 80 : le 18e Festival du Film de SF. de Trieste aura lieu du 5 au 15 juillet (renseignements : Castello di San Giusto, 24121 Trieste, Italie).

PETITES ANNONCES : Claude Vanzavelberg (18, rue Marcel-Leclerc, 62143 Angres) cherche toute revue ou fanzine sur le fantastique édité à partir de 1963... Catherine Minot (10 rue Ponscarme, Paris 13e) cherche l'Encyclopédie des Utopies et Voyages Fantastiques de Pierre Versins... Recherchons traducteurs bénévoles (anglais) (écrire à la revue)...

ERLE C. KENTON : décédé le 28 janvier 1980, Erle C. Kenton, natif du Missouri et né le 1er août 1896, fut d'abord acteur puis gagman chez Mack Sennett à partir de 1914, et devint réalisateur en 1919 pour diriger un court-métrage avec Ben Turpin. Sa carrière au cinéma muet fut presque entièrement consacrée aux comédies loufoques interprétées par Turpin, Charles Murray, Billy Bevan ou Harry Langdon, puis vinrent des œuvres différentes mais toujours amusantes comme **The Palm-Beach Girl (La coupe de Miami)** avec Bebe Daniels — 1926 — ou **The Girl in the Pullmann (La petite femme du sleeping)** avec Marie Prevost — 1927. Son passage au film parlant se fit sans éclat jusqu'en 1932 où surgit cette œuvre flamboyante autant qu'inattendue : **Island of Lost Souls (L'Ile du Dr. Moreau)**, l'un des premiers titres de l'Age d'Or du Fantastique Hollywoodien (voir notre étude sur l'univers fantastique d'Erle C. Kenton dans l'EF n° 3). Curieusement, ce chef-d'œuvre insolite et (pour l'époque) audacieusement érotique, demeura sans lendemain dans la carrière de Kenton, qui revint aussitôt au burlesque avec l'étonnant **You're Telling Me (Dollars et Whisky)** avec W.C. Fields, lequel à son tour marqua la fin d'une période pour l'ex-collaborateur de Mack Sennett. Vinrent alors de bons films d'aventures policières comme **The Best Man Wins (Les gangsters de l'océan)** avec Bela Lugosi — 1935 —, **Public Menace (Un danger public)**, avec Jean Arthur — 1935 — ainsi que deux œuvres interprétées par Richard Dix : **The Devil's Squadron (L'escadrille du diable** — 1936) et **The Devil's Playground (La danseuse de San Diego** — 1937).
Après quelques films sans grand intérêt à la R.K.O., il est engagé par l'Universal en 1942 pour **North of the Klondyke (La fièvre de l'or)** avec Lon Chaney Jr., et après avoir renoué avec le burlesque en dirigeant deux fois Abbott et Costello, il met en scène **The Ghost of Frankenstein (Le spectre de Frankenstein** — 1942), seul film où Lon Chaney Jr. incarna le monstre, production moins mémorable que la trilogie avec Karloff, mais pétrie de qualités sur le seul plan de la réalisation. Suivent d'autres comédies avec Abbott et Costello, les Andrews Sisters ou Joan Davis, et en 1945 ce sont les deux films jumeaux — quoique de construction très dissemblable — **House of Frankenstein (La maison de Frankenstein)** et **House of Dracula (La maison de Dracula)** où il dirige une dernière fois les grands acteurs de l'épouvante-maison, de Karloff à Atwill et de Chaney Jr. à John Carradine. Un ultime essai fantastique marque en 1946 la fin de son passage à l'Universal : **The Cat Creeps**, puis en 1948 on a la surprise de trouver le nom de Kenton au générique de **Bob and Sally (Savoir)**, film d'éducation sexuelle comportant, outre l'illustration des dangers des maladies vénériennes et des avortements, une séquence d'accouchement quasiment médicale. La carrière de Kenton s'achève pour nous en 1950, année à partir de laquelle il s'est consacré à la télévision et à la production.
S'il n'eut jamais la réputation d'un James Whale ou d'un Tod Browling, Kenton nous a cependant donné l'un des spécimens les plus éblouissants du fantastique, cette **Ile du Dr. Moreau** que Charles Laughton hanta si magistralement et que le temps n'a pas amoindri dans son impact malgré un récent remake. Son apport à la grande époque de l'Universal fut modeste, certes, mais point négligeable, car c'est justement par ces seuls films fantastiques que Kenton, soyons-en certains, demeurera dans le souvenir des cinéphiles. P.G.



Lettres Fantastiques

• Dans la collection fantastique du Masque vient d'être édité la **Maison hantée**, roman de Shirley Jackson, dont Robert Wise a tiré l'un de ses plus célèbres films, *La maison du Diable*. Roman aussi admirable que le film. La présence maléfique y prend une forme sournoise, mais l'auteur ne nous refuse pas des moments de terreur d'autant plus forte qu'on ne voit rien et qu'on ne sait rien Et la relation est établie d'emblée entre cette maison-labyrinthe dont les méandres évoquent ceux d'un cerveau, et la personnalité tourmentée de l'héroïne. Des personnages attachants, des décors aussi inoubliables que si nous les avions vus, le souffle d'un surnaturel non profané par des explications, des dialogues brillants, et même des moments d'humour et d'ironie... L'œuvre de Shirley Jackson mérite en tout état de cause d'être lue, même sans référence au film de Wise

• Une autre maison hantée, celle de Stephen King, sur laquelle Stanley Kubrick aura travaillé trois ans : **L'enfant lumière** (éditions Alta). On sait déjà ce qu'a donné la collaboration de King avec un autre « grand » du cinéma . Brian de Palma. *Carrie* a fait date. Avec **L'enfant lumière (The Shining)**, Kubrick a tous les atouts en mains pour nous faire trembler. Il bénéficie, au départ, d'une histoire remarquable, d'un scénario très dense, au rythme savamment calculé, alternant scènes d'émotion et moments-chocs, atteignant à l'horreur pure — très souvent. Le style de King, très visuel, se prête admirablement à la transposition cinématographique. Certaines scènes seraient presque davantage filmées qu'écrites ! Mais il faudra des acteurs bien dirigés pour faire passer dans un film la complexité du monde intérieur des trois personnages principaux, et celle de leur relation. Il serait trop facile de faire de la psychanalyse de bazar à propos d'une vérité émotive qui fonde tout l'intérêt du récit. C'est parce qu'on s'attache profondément aux personnages, y compris au plus fragile et au plus déchiré : le père, que l'angoisse nous prend à les voir tomber dans le piège d'un grand hôtel maléfique. Et c'est parce que les personnages se débattent et s'épuisent à lutter contre leurs propres démons que ceux de l'hôtel auront pouvoir sur eux. On peut faire également confiance à Kubrick pour tirer tout le parti possible de certaines images : un palace isolé au milieu des neiges, des arbres-animaux... et cet ascenseur d'un autre âge qui n'arrête pas de fonctionner et de grincer... sans personne à l'intérieur.

• Les éditions « J'ai lu » nous permettent de découvrir, précédant la sortie du film, *The Legacy*, une très intéressante histoire de pacte avec Lucifer dans le cadre d'un somptueux manoir anglais **Psychose phase 3** (de John Coyne) est en fait la « novelization » du film. La qualité du récit n'en souffre pas On est irrésistiblement entraîné vers sa chute, dans une structure narrative calquée sur celle des « Dix Petits Nègres ». Il y a davantage de suspense que d'angoisse surnaturelle, même si le cinéaste avait fait de chacune des morts un moment-choc. L'horreur touche au fantastique, sans même qu'il soit besoin de l'argument de base : le pacte avec Satan

• Les Nouvelles Éditions Oswald et la collection Titres SF, chez Lattès, nous permettent de comparer deux héros de Howard, respectivement **Kull, le roi barbare**, et **Conan.** On connaît bien Conan, par de multiples bandes dessinées, mais Kull méritait largement d'être sorti de l'oubli. On n'a pas changé de monde : c'est toujours la Terre des très anciens jours, avec dieux, démons, sorciers, pirates et aventuriers, les récits sont aussi hauts en couleurs que ceux de **Conan**, mais Kull est un peu plus qu'un tas de muscles : capable de réflexion, et même d'angoisse métaphysique, capable d'altruisme et de générosité. En vérité, il mérite bien qu'on lise ses aventures et qu'on les fasse revivre

• Deux rééditions à ne pas manquer chez Marabout. C'est d'abord le chef-d'œuvre des récits fantastiques **Mandragore** de Ewers. Très littéraire, certes. Aux antipodes du style efficace d'un Stephen King. Mais atteignant les profondeurs d'où naissent les mythes, les contes et les cauchemars. Tout empreint d'une mystique noire à la Baudelaire, à la Wagner, d'un parfum musqué et corrompu... Rien de ce qu'écrit Claude Seignolle, grand maître, avec Jean Ray, d'un certain fantastique « traditionnel » n'est à négliger. Ses **Loups Verts** sont un recueil de contes, dont l'une des idées-clés est que les nazis auraient été... des loups-garous ! On sait que par ailleurs l'idée du nazisme-société secrète a ses partisans ..



Panorama de la SF

• Un événement aux éditions Laffont, après « Dune », qui vient d'être édité en format de poche aux Presses de la Cité : il s'agit d'un grand roman-monde de Herbert, **Dosadi**. Comme toujours, l'intrigue, aux dimensions politiques, est d'une complexité effroyable, les dialogues sont épuisants à suivre, car le non-dit compte autant que le dit — un peu plus clairs, il est vrai, que ceux de l'« Étoile et le fouet », auquel **Dosadi** fait suite, d'une certaine façon. Mais l'hermétisme de la forme doit être surmonté, pour nous permettre d'accéder à un univers clos, comme Herbert sait si bien les construire, radicalement *autre*, et passionnant, avec des personnages miraculeusement vrais sans aucun de nos points de repère habituels. Quant à la réflexion d'Herbert, basée comme à l'accoutumée sur les principes de l'écologie, elle est riche et subtile. **Dosadi** n'a peut-être pas l'attrait dramatique de « Dune », mais c'est également un très grand livre.

• Chez Denoël, Jean-Pierre Andrevon s'est livré au petit jeu littéraire de la création commune avec six écrivains français de Science-Fiction, de Bernard Blanc à Philippe Cousin. Le résultat semble plus que probant et totalement paradoxal, car, malgré la présence d'Andrevon, les six nouvelles sont totalement différentes de style et d'esprit. Tant mieux, d'ailleurs, car chaque lecteur pourra y trouver ce qu'il cherche, la tendresse, l'ironie, l'angoisse, ou la fantaisie.

• On se souvient du roman de Nolan, « Quand ton cristal mourra » (Denoël), dont fut tiré le film *L'âge de cristal,* ainsi qu'un feuilleton télévisé. « J'ai lu » nous offre une suite à l'histoire, **Retour à l'âge de cristal** ; comme beaucoup de suites, ce récit ne possède pas la puissance et la poésie du premier, mais on le parcourt néanmoins avec intérêt car il ne manque pas de points forts.

• A signaler au Masque l'ironie vengeresse du **Fusilier Cade** de Kornbluth et Merrill. Une admirable démonstration de la façon dont on peut endoctriner les hommes jusqu'à en faire de parfaits abrutis — ou de parfaits soldats. Une société fondée sur de gigantesques mystifications entretenues par une propagande savante (on pense parfois à « 1984 »). Et un récit fertile en événements, qui démolit allègrement, pour notre plus grande joie et pour le désarroi du héros, tous les faux-semblants qui étouffaient la vie. Un roman anti-initiatique, en quelque sorte, où le dernier voile de la vérité ne découvre que l'amère grimace de la désillusion.

• Il est remarquable de constater la même structure narrative dans **Les avaleurs de vide** de Spinrad (collection Futurama). Mais il s'agit cette fois d'une société tout entière qui survit grâce à des illusions. Ceux qui connaissent la vérité ne la cachent que de peur de provoquer un suicide collectif — car elle est amère, plus qu'amère. Il est aussi difficile de la contempler que d'affronter, totalement seul dans une expérience quasi mystique, l'immensité froide et vide et éternelle de l'espace. Les « sensos » masquent cette vision de tout leur chatoiement, mais doivent-ils le faire ? Le style admirable de Spinrad s'adapte à l'angoisse métaphysique comme aux pluralités sensorielles, comme à la plus sanglante des ironies... C'est un grand écrivain, et si ce roman n'est pas son meilleur récit, il mérite largement une lecture attentive, et ne décevra pas l'intérêt du lecteur.

• Ceux qui ont aimé le film de Bertrand Tavernier, **La mort en direct**, peuvent prolonger leur plaisir en lisant le roman de Compton, paru sous le même titre chez Calmann-Lévy. Lecture qui leur permettra peut-être d'approfondir des points du film traités de façon allusive.

• Pour conclure, le Livre de Poche nous offre une réédition de **La rose**, un roman de Harness (auteur de « L'anneau de Ritornel », aux éditions « J'ai Lu », et de « Vol vers hier » chez Castermane). Il est fondé, idéologiquement, sur la lutte de la Science et de l'Art, et poétiquement, sur un ballet inspiré du conte d'Andersen, « Le rossignol et la rose ». Le récit est bien entendu entraîné par une série d'événements, certains violents, mais son principal intérêt réside dans les personnages, dans leur psychologie, dans leurs rapports, dans leur quête de *leur* vérité et de *leur* langage, et dans l'enjeu philosophique de la lutte. Symboliquement, il s'achèvera — ou presque — au moment où ce roman-symphonie trouvera les mesures qui manquent à une musique...

Marthe Cascella.

SF : nouveautés made in US

• Ceux qui décident du sort de la Science-Fiction sur nos écrans semblent bouder les classiques. Les succès du genre (**Star Wars**, **Alien**, etc...) ne doivent rien à la SF écrite, et pour un **Age de cristal** (adapté d'un auteur d'ailleurs considéré comme « marginal » par les vrais passionnés de SF), combien d'**Humanoïde !** Certes, on parle toujours de réaliser **I, Robot** d'Asimov, sur un scénario d'Harlan Ellison ; **Stranger in Strange Land** d'Heinlein est toujours en production, etc...

• Pourtant, tout récemment, la tendance semble s'inverser ; après **Les chroniques martiennes** de Bradbury (voir critique dans ce numéro), voici que l'un des romans les plus importants d'Ursula Le Guin vient de faire l'objet d'une adaptation (magistrale !) par la télévision : **The Lathe of Heaven.**

• Détentrice de deux Hugos pour ses livres « Left Hand of Darkness » et « The Dispossessed », Ursula Le Guin est une figure majeure au sein de la SF moderne. Son roman, « The Lathe of Heaven » (« L'autre côté du rêve », Marabout 1975) se présentait comme une variation onirique sur des thèmes chers à Philip K.Dick : un jeune étudiant, George Orr, découvre que ses rêves ont le pouvoir de changer la réalité ! Le psychiatre qui l'assiste, le Dr. Haber, au lieu de l'aider, tire à profit ce pouvoir pour transformer la Terre à sa guise. Mais bien qu'animé de bonnes intentions, les résultats sont catastrophiques : épidémies, invasions



Kevin Conway examine Bruce Davison, allongé dans la chambre du rêve (THE LATHE OF HEAVEN)

d'extra-terrestres, etc... Au sein de ce chaos, et aidé par une amie et par un extra-terrestre ressemblant vaguement à une tortue et qui comprend peut-être la véritable nature du réel, George Orr se révolte contre le Dr. Haber. La fin, onirique et grandiose, voit Orr et Haber s'affronter. Mais Haber n'est-il pas, lui aussi, un rêve dans le rêve ?...

•

Pleinement satisfaisant, sans doute même plus que le roman, **Lathe of Heaven** a été suivi de bout en bout par Ursula Le Guin, qui a d'ailleurs rédigé une bonne partie du scénario. Il représente donc une « première » historique de la SF à l'écran : un véritable auteur s'exprimant pleinement et librement au cinéma ! Le succès de **Lathe** est peut-être ce qui rebutera certains : sa perfection académique, faisant appel davantage à l'intellect pur qu'aux émotions, nous entraîne, que nous le voulions ou non, à pas de géants dans les processus compliqués régissant l'univers de Le Guin. Ici, les acteurs (relativement inconnus mais faisant preuve d'un talent réel) ne servent que de support à la démarche audacieuse de l'auteur : Bruce Davison (Orr) et Kevin Conway (Haber) ne sont que des marionnettes, manipulées par le réalisateur, qui ne fait lui-même que suivre la voie tracée par Le Guin. La symbologie est omniprésente : dans les noms, dans les messages des extra-terrestres, mais aussi dans la différence, ou plutôt la non-différence entre rêve et réalité. Contrairement aux techniques en usage, point de flous, de fondus enchaînés, pour signaler le passage d'un état à l'autre : ici le rêve *est*. Si bien que l'on s'égare, on perd trace de ce qui était, on est progressivement entraîné à accepter une situation surréaliste à partir de prémisses bien solides (mais le sont-elles vraiment ?).

•

Ursula Le Guin, David Loxton et Fred Barzyk ont démontré qu'un roman de SF, le plus ésotérique ou le plus abstrait fut-il, pouvait être adapté, avec succès, sans le recours aux effets spéciaux flamboyants ou aux super-stars. Et ils ont gagné, car le succès critique remporté par **Lathe of Heaven** aux U.S.A. (il s'agissait par ailleurs de la première grande production entreprise, non par une chaine de TV commerciale, mais par une chaine de télévision « publique », c'est-à-dire sans spots publicitaires) a été considérable.

Il reste à espérer que **Lathe of Heaven**, comme beaucoup d'autres productions réalisées aux Etats-Unis pour la télévision (**Duel**, **Salem's Lot**, **Les chroniques martiennes**, etc...) sera distribué en Europe dans les salles de cinéma, afin que nous puissions, nous aussi, suivre Ursula Le Guin jusqu'au bout du réel.

Jean-Marc Lofficier

U.S.A.-1979. *Production :* The Television Laboratory (New York)/Taurus Film. *Prod. et Réal. :* David L. Loxton et Fred Barzyk. *Scén. :* Roger E. Swaybill et Diane English, d'après le roman d'Ursula K. Le Guin. *Phot. :* Robbie Greenberg. *Dir. art. :* John Wright Stevens. *Mont. :* Dick Bartlett. *Mus. :* Michael Small. *Son :* Dennis Matland. *Mag. :* James Nielsen. *Effets spéciaux visuels :* Gordon Blocker, Edmond S. Alexander, Margaret Avery (Heather Lelache), Kevin Conway (Dr. William Haber), Niki Flacks, Vandi Clark, Jane Roberts. *Diffusion (USA) :* Public Broadcasting Service, 9.1.80, 120 mn. Couleurs.

Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse
Composition : Y Graphic, Paris 11e. Levert Imprimeur, Aubervilliers
Dépôt légal : 2e trim. 1980.

Télérama aime le cinéma

Chaque semaine la rédaction cinéma de Télérama (1 million 800000 lecteurs) donne son point de vue sur les films qui sortent. Comme ils n'ont pas la prétention de posséder la vérité, lorsqu'ils ne sont pas d'accord entre eux, Télérama publie un «pour» et un «contre» sur les films controversés.

Télérama aide le cinéma

— Il arrive parfois que Télérama supporte mal l'indifférence du public pour un film qu'il a aimé. Il refait un lancement rédactionnel et promotionnel du film (les Petites Fugues, Johnny s'en va-t-en guerre).

— Dans son Petit Journal chaque semaine Télérama donne les programmes de toutes les salles intéressantes de la région parisienne.

Télérama aide ceux qui aiment le cinéma

Sur le terrain, les associations qui ont le désir de promouvoir un cinéma de qualité dans leurs régions, ou les exploitants dynamiques qui ont le souci d'animer leurs salles (Festival d'Enghien) comme par exemple :

23 — 30 juin

Hyères : Pierre-Henri Deleau présente le Festival International du jeune Cinéma. 30 films dont 14 en compétition.

16 — 23 juillet

Prades : Les 21èmes rencontres de Prades autour de Joseph LOSEY.
Organisateurs : Messieurs Cortes Robert 05.15.33 — Rouzot Alain 05.10.43.

Novembre

Montpellier : Un mois pour le cinéma sur l'Hérault
5 au 11 Festival du Film Français.
12 au 2 décembre, 3e Festival du Film Écologique.
Organisateurs : Gilles de Mary — Thierry le Nouvel 16 (67) 63.35.00.

—Annemasse : Pour la 3e année Télérama soutiendra la quinzaine pour le cinéma organisée par la MJC (Mr Xibéras). etc.


METAL
HURLANT
APRES LE SKA, LE
SKOUILLE ?
LA REHABILITATION
DE L'ART NAZI ?
GIR A-T-IL REPRIS
LE PAS SUR MOEBIUS ?
QUE SE PASSERA-T-IL
LE 12 JUIN AU SOIR ?
REPONSE A CES QUESTIONS
METAL HURLANT,
NOUVELLE FORMULE
TOUT EN COULEURS